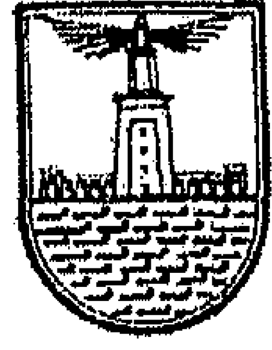
بسم الله الرحمن الرحيم



جامعة الإسكندرية
كلية الفنون الجميلة
قسم الدراسات العليا

Alexandria University
Faculty of Fine Arts
Vice Faculty Office Postgraduate & Research

قرار لجنة مناقشة رسالة الدكتوراه

أنه في يوم الخميس الموافق ٢٠٠٦/٨/٣ الساعة الحادية عشر صباحا بمبني التصوير بجناكليس بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية اجتمعت اللجنة المشكلة من السادة الأساتذة آلاتي أسماؤهم:-

١٠د/ عبد السلام عيد عيد - أستاذ متفرغ بقسم التصوير- كلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية (مشرفا ومقررا)

١٠د/ نعيمه حيدر الشيشيني - أستاذ متفرغ بقسم التصوير - كلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية (مشرفا وعضوا)

ا.د/ أحمد نبيل سليمان - أستاذ متفرغ بقسم التصوير - كلية الفنون الجميلة جامعة حلوان (عضوا)

ا.د/ محمد شاكر عبد الخالق - أستاذ و عميد كلية الفنون الجميلة - جامعة الإسكندرية (عضوا)

وذلك لمناقشة الطالبة / نرمين محمود محمد جمعه - في الرسالة المقدمة إلى الكلية وموضوعها:

(البلاطات الخزفية فى التصوير الجدارى فى تركيا من القرن ١٤م - ١٩م و أثرها على التصوير الجدارى المعاصر)

وذلك للحصول علي درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة قسم التصوير تخصص التصوير الجداري

تحت إشراف:

١٠د/ عبد السلام عيد عيد - أستاذ متفرغ بقسم التصوير- كلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية

١٠د/ نعيمه حيدر الشيشيني - أستاذ متفرغ بقسم التصوير - كلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية

وكان أعضاء اللجنة قد تسلموا نسخة من الرسالة وقرأها كل منهم في وقت سابق وقدموا تقريرا بصلاحيتها للمناقشة وبعد الاستماع إلى العرض الشفهي في بداية جلسة المناقشة وبعد مناقشة الطالبة علنا وبعد الرجوع إلى اللوائح والقوانين المنظمة للدراسات العليا بالكليات وبعد المداولة بين أعضاء اللجنة ٠

رأت اللجنة أن الطالبة / نرمين محمود محمد جمعه جديرة بدرجة دكتوراه الفلسفة – قسم التصوير -تخصص التصوير الجداري

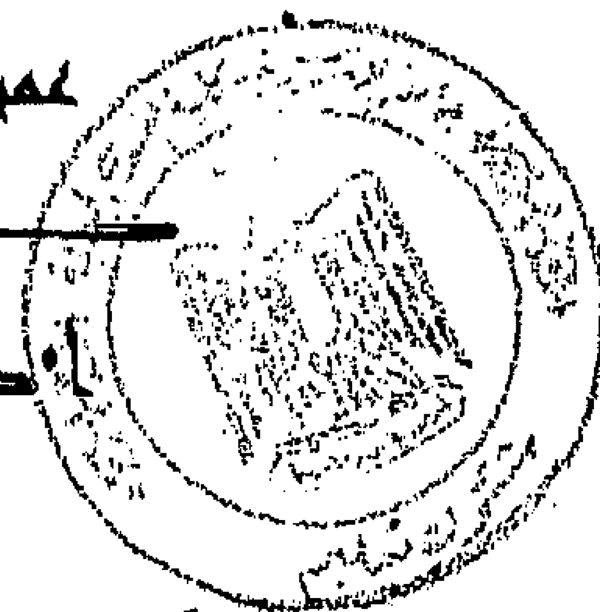
توقيع

أعضاء اللجنة

أعتمد مجلس الكلية نتيجة هذه المناقشة بجلسته

رقم بتاريخ / / ٢٠٠

عميد الكلية ورئيس المجلس



أ.د/ محمد شاكر عبد الخالق

T.14549

البلاطات الخزفية فى التصوير الجداري في تركيا من القرن ١٤م ـ ١٩م وأثرها على التصوير الجداري المعاصر

رسالة علمية

مقدمة إلى الدراسات العليا بكلية الفنون الجميلة – جامعة الإسكندرية

استيفاء للدراسات المقررة للحصول على درجة

دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة

في

التصوير الجداري

مقدمة من

نرمين محمود محمد جمعة

مايو ٢٠٠٦

البلاطات الخزفية فى التصوير الجداري في تركيا من القرن ١٤م – ١٩م وأثرها على التصوير الجداري المعاصر

مقدمة من

نرمين محمود محمد جمعة

للحصول على درجة

دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة

التصوير الجداري

لجنة المناقشة والحكم على الرسالة موافقون

أ.د/عبد السلام عيد عيد

استاذ متفرغ بقسم التصوير- كلية الفنون الجميلة- جامعة الاسكندرية"مشرفاً ومقرراً"

أ.د/نعيمه حيدر الشيشيني

استاذ متفرغ بقسم التصوير- كلية الفنون الجميلة- جامعة الاسكندرية"مشرفاً وعضواً"

أ.د/أحمد نبيل سليمان

استاذ متفرغ بقسم التصوير- كلية الفنون الجميلة- جامعة حلوان "عضواً"

أ.د/محمد شاكر عبد الخالق

استاذ وعميد كلية الفنون الجميلة- جامعة الاسكندرية "عضواً"

التاريخ : ٢٠٠٦/٨/٣ م

لجنة الإشراف على الرسالـة :

أ.د / عبد السلام عيد عيـد
أستاذ متفرغ بقسم التصوير - كلية الفنون الجميلة – جامعة الإسكندرية

أ.د / نعيمة حيدر الشيشيني
أستاذ متفرغ بقسم التصوير - كلية الفنون الجميلة – جامعة الإسكندرية

الإهداء

إلى روح والدتي العزيزة في جوار الله

إلى والدي العزيز.... لصبره ومؤازرته لي

وإهداء خاص إلى أساتذتي الكرام

شكر وتقدير

أسجد لله حمداً وشكراً لنعمه التي لا تعد ولا تحصى، وأصلي وأسلم على أفضل الخلق أجمعين سيدنا محمد صلى الله عليه وعلى آله وصحبه وسلم.

أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى الأساتذة المشرفين أ.د / عبد السلام عيد عيد، أ.د / نعيمة الشيشيني على إسهامهم وإشرافهم بجهد خالص لخروج هذه الرسالة إلى حيز النور، كما أتقدم بالشكر للسفارة التركية لمنحي الفرصة لإتمام هذه الرسالة بتركيا وإلى أ.د / فليز عميدة كلية الفنون الجميلة جامعة بشكانت بأنقرة، وإلى الأستاذ تمل بركانت اربـاي باسطنبول لمساعدته لي على معرفة وزيارة العديد من المناطق التي ازدخرت بالجوامع العثمانية القديمة، وإلى الأستاذ محمود جورصوي أستاذ متخصص بكلية الفنون الجميلة ومالك جاليري للسيراميك بكوتاهيه، والأستاذ حسين كهرمانه مالك جاليري ومركز للفنون بمدينة "كوتاهيه" وإلى كل من أسهم بمساعدتي للقيام بهذا العمل.

المحتويات

الباب الأول

مدخل تاريخي إلى العصر العثماني بتركيا

الباب الثاني

تقنيات تنفيذ البلاطات الخزفية في العصر العثماني بتركيا

الباب الثالث

التجربة العملية

الباب الأول

مدخل تاريخي إلى العصر العثماني بتركيا

الفصل الأول

مقدمة تاريخية

- موجز تاريخي عن العصر العثماني بتركيا.
- أثر الحضارات الأخرى والفكر الإسلامي على التصوير الجداري في العصر العثماني بتركيا.

موجز تاريخي عن العصر العثماني بتركيا

نشأة الدولة العثمانية والأتراك

منذ أن بدأت الفتوحات الإسلامية ووقعت المواجهة بين العرب المسلمين والدولة البيزنطية، جرت محاولات عديدة لفتح الأناضول والتوغل في أراضيه المتاخمة لبلاد الشام والعراق، واستمرت الحرب سجالاً بين المسلمين والبيزنطيين إلى أن حدثت المعركة الشهيرة، معركة "ملازكرد" في عام (٤٦٣هـ - ١٠٧١م)، وانتشروا الأتراك في أعقاب هذا الفتح في أنحاء الأناضول ليستقروا فيه وينشروا الإسلام حيث حلوا وليقيموا الحضارة الإسلامية بشتى مظاهرها.

وهكذا أصبح الأناضول جزء من العالم الإسلامي الواسع، وعلى صلة وثيقة بالأقاليم المجاورة، كالشام والعراق والجزيرة. لقد تأسست في الأناضول بعد "ملازكرد" إمارات عديدة تدين بالولاء للسلطنة السلجوقية وللخلافة العباسية أيضاً، قبل سقوطها في عام (٦٤٨هـ - ١٢٤٧م)، وكانت هذه الإمارة من أهم الإمارات التي أسسها الأتابك سليمان بن قطلمش ابن عم السلطان الب أرسلان.

وقد تمكن ابنه قليج أرسلان من توحيد أكثر إمارات الأناضول وإقامة سلطنة اتخذت عاصمتها في قونية، وعرفت هذه السلطنة بسلاجقة الروم لأن حكامها ينتمون إلى أسرة السلاجقة، بينما جاءت نسبة الروم لأن الأناضول يعرف عند العرب ببلاد الروم أي البيزنطيين، وستكون نهاية هذه الدولة على يد أسرة تركية أخرى هي أسرة العثمانيين، وذلك في عام (٧٠٨هـ - ١٣٠٧م) وهناك إمارة "الدانشمانيين" في سيواس وملاطيا، وقد ضمت هذه الإمارة في عام (٥٧٠هـ - ١١٧٤م) إلى سلاجقة الروم، وإمارة الأرتقيين في الجزيرة العليا (آمد وحصن كيفا)، وقد خضعت للسلطنة الأيوبية في الشام منذ عام (٦٢٩هـ - ١٢٣٢م)، بينما استمر فرع آخر من الأرتقيين يحكم ماردين وميافارقين حتى عام (٨١١هـ - ١٤٠٨م) أي حتى السيطرة العثمانية.

وهناك أيضاً إمارة "القرمانيين" نسبة إلى مدينة قرمان الواقعة في وسط الأناضول، وكانت هذه الإمارة موضع صراع بين العثمانين من جهة، والسلطنة المملوكية في مصر والشام من جهة ثانية، إلى أن قضي عليها نهائياً في عام (٨٨٨هـ - ١٤٨٣م) فغدت جزءاً من الدولة العثمانية.

هكذا نرى أن الأناضول في عهد سلاجقة الروم لم يكن وحدة متكاملة إنما تتنازعه قوى عديدة من خارج المنطقة كالأيوبيين والمماليك والمغول، وكذلك دولة الأيلخانيين والشياه البيض (إق قونيلو) والشياه السود (قراقونيلو) في إيران وأذربيجان وتقسمه في الداخل دويلات على رأسها سلاجقة الروم والإمارات الأخرى(1).

فأدى انتقال الحكم من السلجوقيين إلى العثمانيين في آسيا الصغرى إلى تغير الحالة السياسية، وبظهور العثمانيون على مسرح الأحداث سنة (٦٩٩هـ - ١٢٩٩م) حين تمكن زعيم لهم يدعى عثمان بن أرطغرل بن سليمان شاه وهو المؤسس الأول للدولة العثمانية في سنة (٦٩٩هـ - ١٢٩٩م) واتخذ من مدينة في وسط الأناضول غربي مدينة قونية تدعى "يكي شهر" عاصمة له، وخلفه إبنه أورخان (٧٢٤ - ٧٦١هـ) (١٣٢٦ م - ١٣٦٠م) الذي اتخذ من مدينة

(1) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – إدارة الثقافة.
الفن العربي الإسلامي- الجزء الثاني – العمارة – حقوق النشر والطبع محفوظة للمنظمة – تونس – ١٩٩٥ – ص٣٢٦

بورصه عاصمة الدولة العثمانية وينسب إلى السلطان أورخان بن عثمان العديد من الإصلاحات والنظم في السكة والجيش، لكن مراد بن أورخان (٧٦١- ٧٩١هـ) (١٣٦٢ – ١٣٨٩م) قد اتخذ من مدينة "أدرنه" عاصمة للدولة العثمانية.

ويعتبر السلطان محمد الثاني بن مراد الثاني (٨٤٨ – ٨٨٦هـ) (١٤٥١ – ١٤٨١م) من أشهر سلاطين الدولة العثمانية وكان يلقب "الفاتح" فلقد فتح القسطنطينية (اسطنبول حاليا) في سنة (٨٥٧هـ - ١٤٥٣م)، وكان السلطان محمد الفاتح يجمع في شخصه جميع مظاهر عصره الفكرية والثقافية فاجتذب حول بلاطه في "اسطنبول" الكثير من رجال العلم والأدب والفن[٢].

فلقد كانت الإمبراطورية العثمانية منذ القرن الخامس عشر الميلادي وحتى القرن الثامن عشر الميلادي، إحدى القوى العظمى بالعالم الغربي، بل كانت أكبرها في بعض الفترات، وليست هناك إمبراطورية تضاهيها في طول عهدها منذ سقوط روما[٣]، ومنذ فتح السلطان سليم الأول بن بايزيد الثاني (٩١٨ – ٩٢٦هـ) (١٥١٢ – ١٥٢٠م) الشام ومصر والحجاز وضم هذه البلاد للإمبراطورية العثمانية حتى تصل هذه الإمبراطورية إلى أوج قوتها وازدهارها في عهد السلطان سليمان بن سليم الأول(٩٢٦ – ٩٧٤هـ) (١٥٧٤ – ١٥٩٥م).

كان للعثمانيون دوراً بارزاً في الفن الإسلامي وخلدوا في سجله صفحات مشرقات، ففي مجال العمارة الإسلامية في العصر العثماني، فقد حرص السلاطين على إنشاء الجوامع والقصور والقلاع والجسور والقناطر وغيرها في جميع أرجاء الإمبراطورية العثمانية، حيث ان شخصية الفن العثماني القوية التي ميزتة حقا عن فنون المغرب أو مصر أو إيران، بل وعن الفن السلجوقي في الأناضول والذي يدين له بالكثير، فإن الفن العثماني فن إسلامي ،وذلك لأن الدولة العثمانية دولة مسلمة وأن إبداعاتها تلتزم من حيث الجوهر على الأقل بالأوامر الدينية ، وكذلك لأن له جذوره في العالم الإسلامي، وبالرغم من روحه الإبداعية والمؤثرات المتباينة التي تعرض لها، وأخيراً لأنه يبدي مع فنون الإسلام الأخرى عدداً معينا من السمات المشتركة والتي لا تنبع بالضرورة من الدين[٤].

كان دأب السلاطين العثمانيين في الإنشاء والتعمير ويكفي اهتمام السلطان محمد الفاتح بعد فتح القسطنطينية بإنشاء الجوامع والقصور منها على سبيل المثال القصر العظيم قصر طوب قابي سراي Topkapi أي قصر باب المدفع.

ولقد كان لهم أسلوبهم المميز في العمارة الإسلامية وكذلك في الفنون الزخرفية الإسلامية التي ازدهرت في عصرهم، وذلك منذ عهد السلطان مراد بن أورخان.

فلقد ساهم العثمانيون بتركيا في معظم تاريخ السيراميك [البلاطات الخزفية] في العالم الإسلامي، وكانت نشأتها في مدينة "أزنيق" بالقرب من "اسطنبول" غربي تركيا، وتألقت في إنتاج مختلف ألوان البلاطات الخزفية والأطباق... وغيرها.

---

[٢] د. أبو الحمد محمود فرغلي – التصوير الإسلامي – نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه – مدرس الآثار والفنون الإسلامية – كلية الآثار – جامعة القاهرة – الناشر الدار المصرية اللبنانية – ٢٠٠٠م – ص٣٣٩ ، ٣٤٠، ٣٤١.

[٣] جان سوفاجيه كلودكاين- مصادر دراسة التاريخ الإسلامي – ترجمة د. عبد السلام حلوجي، د. عبد الوهاب علوب - المجلس الأعلى للثقافة – ١٩٩٨م – ص٣٠٧، ٣٠٨.

[٤] إشراف: روبير مانتران – تاريخ الدولة العثمانية – ترجمة د. بشير السباعي – الجزء الثاني – الطبعة الأولى – القاهرة – ١٩٩٣م – ص٣٥١.

استخدمت البلاطات الخزفية الحائطية أيضاً برسوم مختلفة لأماكن عديدة للجوامع باسطنبول، وتميزت بألوانها وغالباً صارت التصميمات لأشكال مختلفة لزهور منفذة بأسلوب واقعي(٥).

---

(5) Hugo and Marorie Munsterbery – World Ceramics From Prehistoric to Modern Times – 1998 - 104

أثر الحضارات الأخرى والفكر الإسلامي
على التصوير الجداري في العصر العثماني بتركيا

حتى نفهم تاريخ هذه الثقافة التركية العثمانية، لا بد من العودة إلى الوراء حتى نتذكر الخصائص الرئيسية لمكونيها الأوليين: ثقافة الأتراك قبل الإسلامية قبل وصولهم إلى الأناضول، والثقافة الإسلامية، المركبة بالفعل لأنها عربية – فارسية وليست عربية خالصة، والتي توصلوا إلى تمثلها شيئاً فشيئا، عندما أصبحوا مسلمين.

ولا بد أيضا في مرحلة ثانية (لن تكون الأخيرة) من مراعاة الثقافة البيزنطية للإمبراطورية الرومانية الشرقية التي سادت قبل توسعهم في أقاليم آسيا الصغرى والبلقان حيث تتحول إمارة العثمانيين الصغيرة وحتى الاستيلاء على القسطنطينية في عام ١٤٥٣م، إلى دولة أولى متعددة القوميات سرعان ما سوف تصبح إمبراطورية.

إن القبائل التركية البدوية لوسط آسيا، في شرقي بحر قزوين، والتي سوف تشكل شبه إجمالي الوحدات والكوادر العسكرية التي كفلت باسم الإسلام، فتح آسيا الصغرى المسيحية، كانت تنتمي إلى اتحاد الأوغوز، وهذا الاتحاد يستمد أصوله من الاتحاد القديم لـ "الأغوز التسعة" (تركوز – أوغوز) الذي تشكل في شمالي منغوليا في مستهل القرن السابع الميلادي، وكان تابعاً في أوقات مختلفة لأول إمبراطورية بدوية تحمل إسم الترك، وهي إمبراطورية الأتراك الشرقيين (كوك – ترك) التي امتد ملكوتها من سور الصين إلى جبال ألتاي (مهد قوتهم) منذ منتصف القرن السادس الميلادي، وعلى مسافة أبعد جهة الغرب، سرعان ما سوف تمارس قبائل تحت قيادة الأخ الأصغر لمؤسس هذه الإمبراطورية هيمنتها في آسيا الوسطى حتى الحوض الأعلى للأوكسوس (آمو – داريا) والواقع أن هيبة هؤلاء الأتراك الشرقيين والغربيين، الذين سوف يبتكرون لأنفسهم كتابة خاصة وسوف يسيطرون على طرق القوافل التي تربط الصين بفارس وبالإمبراطورية البيزنطية ، حيث أن غالبية الشعوب المنتمية إلى الأسرة اللغوية ذاتها سوف تحصل على إسم الأتراك أو سوف تتبناه.

تلك كانت حالة الأوغوز، وكذلك حالة إحدى قبائلهم القديمة، وهي قبيلة الأويغوز (أويغوز)، التي سادت بعد الأتراك على منغوليا (٧٤٤- ٨٤٠م)، ثم انسحبت صوب واحة (سين – كيانج) الحالية، حيث تطورت في اتحاد مع الجماعات السكانية الهندو-أوروبية المحلية، حضارة رائعة مستقرة (غير رعوية)، تتميز بالتعايش السلمي بين المانوية، والبوذية (ديانة الأغلبية) والمسيحية النسطورية، التي تضاف مؤثراتها الثقافية المتنوعة إلى التأثير الثقافي، الذي تمارسه الصين.

وخلال القرن الذي سبق دخولهم الجماعي إلى الأناضول، كان الأوغوز منظمين على شكل قبائل مستقلة نسبيا، وذات مراتبية داخلية محكمة، كانت ترتحل في سهوب آسيا الوسطى في شمال الإيران، وكانت أنشطتهم (شأنها في ذلك شأن أنشطة أحفادهم المباشرين (التركمينيين) أنشطة رعوية وحربية بشكل أساسي وقد ظلت تقاليدهم قريبة من تقاليد الأتراك الشرقيين، أوغوز منغوليا القدماء، التي استبقوا فيها نوع من الحياة، وكذلك القيم الأخلاقية، (والتي تعتبر الشجاعة أعلاها شأناً) وغالبية المعتقدات "الوثنية" الروحية و المتعايشة مع دين السماء المقدس تينجري، واهبة القوة والنصر.

أما الأديان التي كانت قد تقاسمت عطف الإيغوز، (كالبوذية التي انتشرت في جنوب شرق آسياوالمسيحية) فهي لم تطبع ثقافتهم إلا بآثار متفرقة قليلة، وأما الإسلام، على أية حال فإنه لم يكن قد تغلغل بعد في صفوفهم إلا بشكل نادر سطحي.

وبدخول الإسلام إليهم تحت شكله العربي ، يمس أولئك الذين يعملون من بينهم وعددهم يتزايد نمواً خلال القرن الحادي عشر الميلادي كمرتزقة في جيوش مختلف الدول الإسلامية، حيث يجري تقديرهم تقديراً فائقاً لشجاعتهم ولقوة فرسانهم، وهذه الكفاءة العسكرية تسمح لبعضهم بالإستيلاء على السلطة وهكذا ففي عام ١٠٥٨م يفوض خليفة بغداد سلطته الزمنية لطغردك بك زعيم قبيلة الكينيك الذي أصبح سيداً لإيران وللعراق وأسس سلالة السلاجقة وفي المقابل فإن السلاجقة مع الأوغوز الخاصين يصبحون ضد الشيعة أنصار للإسلام السني الذي سرعان ما ينشرونه في آسيا الصغرى المسيحية باسم الجهاد، وذلك هو الأصل التاريخي لسيادة الإسلام السني الدين الرسمي في الإمبراطورية العثمانية التي سوف تنشأ في المستقبل.

وسرعان ما سوف يتم استيعاب سلاجقة إيران في الثقافة العربية الفارسية، التي تشكل تركيباً بين الإسلام وتقاليد إيران، وسوف تلعب دوراً محورياً في القرون التالية في التطور الثقافي والفكري للدولة ذات القيادة التركية في الأناضول ثم في الدولة العثمانية.

فالعربية هي لغة الدين والقانون والعلم، أما الفارسية فهي لغة الإدارة المدنية والبلاط ، ومن حيث الأساس الأدب وخاصة الشعر، أما التركية على الرغم من أن نسبة متزايدة من السكان تتكلم بها فإنها تظل في مرحلة لغة شفهية، تميز الأوغوز الرحل والمستقرين، وتظل محدودة الانتشار في المدن، وسوف يتعين الانتظار حتى أواخر القرن الثالث عشر الميلادي بعد الغزو المغولي وتدمير الدولة السلجوقية ذات الطابع الإيراني، والذين ترتب عليهما تدفق جديد للأتراك من آسيا الوسطى، حتى تبدأ التركية في الظهور كلغة أدبية وتظل نتاجاتها الفنية ضمن مجال الفلكلور الأوغوزي، والذي يتمثل نموذجه الوحيد الرائع من جهة أخرى الذي وصل إلينا في مجموعة الحكايات الملحمية النثرية الممتزجة بالشعر، وهكذا كانوا يظلون دائماً مخلصين لتقاليدهم القبلية قبل الإسلام حتى القرن الرابع عشر الميلادي، وفي منتصف القرن الرابع عشر الميلادي الذي شهد ثقافة إسلامية تركية جديدة تتطور وتكتسب ملامح دقيقة في الأناضول، عبر العثمانيون المضايق ومروا بأوروبا، ومنذ عام ١٣٦٥م أقام مراد الأول عاصمته في أندريبول (إدرنه) حالياً، ثم اتخذ بعد ذلك بقليل لقب السلطان وتتحول الإمارة الصغيرة إلى إمبراطورية تمتد بشكل متواز في أوروبا وآسيا الداخلية ، أما القسطنطينية (اسطنبول) حالياً التي حوصرت أكثر من مرة يجري فتحها في عام ١٤٥٣م على يد محمد الثاني، وبعد ذلك بثلاثين سنة سوف يحتل العثمانيون شبه جزيرة البلقان من فالاشيا إلى البيلوبونيز ومن البحر الأسود إلى البحر الأدرياتي، وخلال القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين تمتد الإمبراطورية العثمانية في أوروبا حتى المجر وفي آسيا في العراق وسوريا وفلسطين وفي أفريقيا في مصر وليبيا وتونس وشمال الجزائر.

وهو ما يعني تنوع الجماعات السكانية والأديان واللغات والثقافات التي تتعايش معاً، ويمكن للمرء توقع امتزاج فكري وثقافي عظيم يؤدي إلى انصهار ما يشهد فيه العنصر التركي إما تحولاً عميقاً أو على الضد من ذلك فرضاً واسعاً له.

لكن شيئاً من ذلك لم يحدث، وصحيح أنه كانت هناك عبر مؤثرات متبادلة، درجة معينة من التوحيد في مختلف مجالات الحياة العادية: السكن ، الملبس ، أصناف المأكولات، الحرف ، العمارة، الفنون الزخرفية... إلخ وتبادلات لغوية عديدة لكن شعوب الإمبراطورية العثمانية المختلفة من حيث الأساس، سوف تحتفظ بلغاتها وبتقاليدها الثقافية.
وفيما يتعلق بالأتراك الذين تعودوا بالفعل منذ عدة قرون في الأناضول، على الصلات مع الشعوب الأخري، فإنهم سوف يظلون في مجملهم متعلقين تعلقاً عميقاً بتقاليدهم وبديانتهم وبلغتهم.

إذا كان صحيحاً بدرجة متساوية أن استعدادهم الموروث للإرتباط بغير الأتراك لم يكف عن خلطهم عرقياً بالسكان المحليين [وإن كان دائماً في الاتجاه نفسه، عن طريق اتخاذ زوجات]، فإنهم على الرغم من ذلك، وحتى العقود الأولى للقرن التاسع عشر الميلادي لم يغيروا بشكل عميق أساليب تفكيرهم، ذلك أن معتقداتهم ومفهومهم عن العالم وعن المجتمع واتجاهاتهم الفكرية وأذواقهم الأدبية والفنية وحساسيتهم لم تتطور كثيراً [فيما عدا استثناءات فردية قليلة] قياساً إلى ما يمكن رصده لدى أسلافهم الأناضوليين في مستهل القرن الخامس عشر الميلادي، فالمؤثرات التي أمكن لهم التعرض لها هنا، وهناك من جانب أوروبا المسيحية لم تكن غير مؤثرات سطحية ومن جهة أخرى فإن شعورهم العميق بالتضامن من حيث كونهم مسلمين مع عرب الإمبراطورية لم يؤد إلى تعريب للثقافة التركية الإسلامية حيث حافظت الثقافة العربية من جهتها على أصالتها.

ومن ثم فإن الاستمرارية هي التي تتغلب في التطور الفكري والثقافي للإمبراطورية العثمانية[١]، وحيث كونهم مسلمين وبارتباطهم بالتراث الفني العربي الإسلامي وفلسفته من حيث القدرة على إدراك المطلق والاهتمام بالنظر التجريدي في إدراك المحسوسات، والخروج من النسبي إلى الكلي في تحقيق وحدة تكاملية وتعددية جمالية، كما يحرص هذا التراث الفني على الاهتمام بفنون الزخرفة الهندسية، وتشكيلات فنون النمنمة من خلال تجديد العلاقة بين الأشكال وتواصل الوجود الفني بين الوحدات الزخرفية المتنوعة الشكل والموضوع، بهدف تحقيق بنية لا نهائية من الأشكال والخطوط والألوان كما أن تجميع تلك العلاقة بين عناصر متنوعة من الرؤية الفكرية والحسية جعلها ترسخت في تكوينات فنية وأساليب متميزة، تعطي هذا الفن رغم تعدد مصادره وتنويعات وظائفه طابعاً مميزاً بين الفنون العالمية.
وقد وجهت العقيدة الإسلامية نظر الإنسان إلى ناحية الجمال والزينة في المخلوقات، ومعرفته أن معظم ما يحيط به في هذا الكون إنما ينطوي على جانبين هما "جانب المنفعة" و"جانب الزينة والجمال" ومن هذا التداخل بين فنون ما قبل انتشار الإسلام وعمليات الإبداع الفني بعد انتشار الإسلام تحقق تواجد فني يحمل سمات خاصة، وارتبطت هذه السمات بانتساب هذا الإبداع الفني إلى المعتقد الديني الإسلامي، وإلى جانب الفلسفة القائمة على العقل والمنطق، نرى التصوف يقوم على الوجدان النقي الذي يستهدف الفناء في الحق والنور الأعلى.

هذه بعض ملامح العقيدة الإسلامية، وهي ملامح أثرت في النشاط الفني وعاونته على أن يأخذ وجهته التي اتجه إليها، وأن يكتسب تلك الشخصية الفريدة التي تميز الفن الإسلامي عن فنون الحضارات الأخرى.

ويقول بعض الفلاسفة عن الفن الإسلامي والفنان المسلم "أنه لم يهتم أصلاً بنقل الحياة، وإنما ترمي نزعته العامة إلى تجريد المشاهد الحية في الطبيعة حتى لا يبقى منها إلا خطوطها الهندسية" والفنان المسلم يواجه الطبيعة لكي يتناول عناصرها ويفككها إلى عناصر أولية يعيد تركيبها من جديد في صياغة عذبة، وهو لا يفكر في محاكاة الطبيعة لأن هذا هدف لا يسعى إليه ولا يعنيه.

[١] إشراف: روبير مانتران – تاريخ الدولة العثمانية – ترجمة د. بشير السباعي – الجزء الثاني – الطبعة الأولى – القاهرة – ١٩٩٣م – ص٣٢٨ ، ٤٢٩ ، ٤٣٠ ، ٤٣١ ، ٤٣٨ ، ٤٣٩ ، ٤٤٠.

وقد حقق الفنان المسلم فاعليته الفنية التي استشعرها في أعماله تعبيراً عن موقفه إزاء الطبيعة، وقدمهم لنا في دقة وأناقة وعذوبة في صياغة جديدة تحوي ملامح عامة لهذا الفن، وبذلك نجد أن التسطيح والتجريد في الفن الإسلامي كان نتيجة العقيدة الوحدانية الراسخة في روحه والتي على أساسها قام بعمل التحوير والتعديل لمعالم الأشياء بتعديل نسبها وأبعادها وفق مشيئة الفنان.

وهكذا فإن الفن الإسلامي الذي يقوم على عناصر غير تشبيهية يرتكز على أساس صوفي حركي، فنجد أن علماء الجمال في تحليل هدف الفنان المسلم إلى ملئ الفراغات للعمل الفني بعناصر كثيفة (شكل ١٩ ، ٢٥ ، ٢٦).فإنه يقوم بملئ جميع الفراغات في عمله الفني إما بإضافة عناصر تشكيلية في تصويره التشبيهي أو بتفريغ عناصر تجريدية نباتية أو هندسية.

وإذا تكلمنا عن المنظور البصري بأنه "العلم الذي يحدد رياضياً أوضاع وحجم الهيئات المتعاقبة في البعد الثالث انطلاقاً من زاوية البصر واعتماداً على خط أفقي يحدد مستوي النظر" فإننا بذلك نضع أساساً لتمييز المنظور الروحي الإسلامي ولإبراز خصائصه في أعماله، وأول ما يبدو عند المقارنة بين المنظورين أن المنظور البصري يقوم على كشف الأبعاد المتعاقبة في زاوية البصر، أما المنظور الروحي فنجده يؤول إلى رسم شريحة الأشياء والمواضيع وقد تكشفت فيها جميع الخصائص الشكلية لهذه الأشياء(٧).

وبهذا نجد أن الفن العثماني منذ انبثاقه ثم على مدار مسيرته قد تعرض لمؤثرات متباينة: بيزنطية، إيطالية، إيرنية، سورية، ولمؤثرات أخري كثيرة لا ريب فيها، ومن الصعب أن نحدد بدقة دور كل مؤثر من هذه المؤثرات(٨).

فقد استمد الفنان المسلم بعض عناصر الزخرفة النباتية من الفن البيزنطي، كما استفاد من الفن الساساني بعض الزخارف النباتية، إلى جانب الاستفادة من مميزات التناظر والتماثل في هذا الفن، وبالرغم من اتجاه الفن الإسلامي بشكل عام إلى التجريد في تحويره لعناصر الطبيعة، فلقد استعملت العناصر الآدمية والحيوانية في الزخرفة.

فكان لدخول الشعوب المختلفة في الإسلام أثره على ذلك خاصة الشعوب البيزنطية والفارسية والمغولية، التي اعتادت على مثل هذه العناصر في فنونها، فنقلته بعد إسلامها إلى الزخرفة الإسلامية بمعان جديدة ولطيفة، لذا نجد أن المباني المدنية (الدنيوية) من قصور وحمامات وبيوت وجد بها مثل هذه العناصر بهدف الزينة فحسب.

فقد أخذ العثمانيون عن فنون الشرق الأقصى رسوم حيوانات خرافية مركبة كالتنين والعنقاء التي لم ترمز في الإسلام، أغلب الظن إلى شيء سوى الزخرفة، ورسوم الغزال والأرنب والطيور الصغيرة بأنواعها. (كثر استخدام الرسوم الآدمية في المخطوطات العثمانية)(٩).

ورغم كل هذه المؤثرات إلا أنه يبقى العثمانيون مخلصين لتراث أسلافهم الأناضولي، فهم يحبون الحجر الجميل المجهز على النحو المناسب، وإذا كانوا تحت التأثير البيزنطي، يستسلمون لإغراء مناوبته مع الآجر، فإنهم ينتهون إلى الاقتصار على استخدامه هو وحده تقريباً.

---

(٧) د. محمد زينهم – التواصل الحضاري للفن الإسلامي وتاثيره على فناني العصر الحديث – طبعة أولى – سنة ٢٠٠١م – ص٣٥ ، ٣٦ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣.

(٨) إشراف: روبير مانتران – تاريخ الدولة العثمانية – ترجمة د. بشير السباعي – الجزء الثاني – الطبعة الأولى – القاهرة – ١٩٩٣م – ص٣٥٥.

(٩) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – الفن العربي الإسلامي – الجزء الثالث (الفنون) – تونس – ١٩٩٧ – ص٦٠.

فنجد أنهم يحبذون استخدام البلاطات الخزفية الذي تتنافس معه ألواح جميلة من الرخام، كانت معروفة قبل العثمانيين كما تبين ذلك واجهات مدرسة كاراتاي وجامع علاء الدين في قونيه وفي بورصا، فإن الخزفيات الجدارية مثال ذلك خزفيات الجامع الأخضر، تنتسب انتساباً جد وثيق إلى خزفيات آثار قونيه، وكما سوف نرى فإن تخطيطات هذه البنايات مستمدة بشكل واضح من التخطيطات السائدة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، شأنها في ذلك شأن الكثير من أساليب البناء: شكل الأقواس، العقود، قباب الزاوية، المحاريب المجوفة(١٠)، فقد قام الفنان المسلم بتجميل المحاريب وزخرفتها بالبلاطات الخزفية وكان باستطاعة المسلمين وبخاصة في فترات الازدهار زخرفة هذه المحاريب بالذهب والفضة مع ترصيعها بالأحجار الكريمة.

لكن الفنان المسلم تمكن من أن يجعل من هذه الخامات الرخيصة التي استعملها بما أضفاه عليها من زخارف رائعة تحفاً تناظر وتوازي في جمالها وبهائها أغلي وأثمن الخامات وأن يحقق أعلى نتيجة جمالية ممكنة.

وتتحدد القيم الفنية في الفن الإسلامي في الطريقة التي استخدم بها اللون وكذلك توزيع ملامس السطوح وأيضاً الإيقاع، وسوف نحاول شرح بعض هذه القيم المذكورة وهي:-

١- اللون

إن استخدام اللون في الفن الإسلامي تحقيقاً لمنطلقات جمالية أساسية فكثرة استعمال اللون الأخضر (CyaninGreen) بدرجاته والأزرق (Deep Oriental Blue) بدرجاته هو انعكاس للطبيعة، في حين كان استعمال اللون الذهبي انعكاس لبعض التاثيرات البيزنطية .

٢- ملامس السطوح

إن الفن الإسلامي من أغنى الفنون في التنويع الموجود على سطوح المباني والأعمال الفنية الأخرى، وذلك من خلال وفرة الزخرفة المختلفة والبروز والانحناءات والتكتلات الزخرفية في أجزاء والفراغات في أجزاء أخرى مما يوحي للمتلقي بالملمس البصري إضافة إلى الملامس الناتجة من القوة اللونية بالظل والنور.

٣- الإيقاع

يعتمد الإيقاع في الفن الإسلامي على التناظر والتبادل، كما يعتمد على الخط اللين والهندسي وتعدد المسافات في توزيعها بالإضافة إلى وجود الإيقاع الخطي(١١).

على الرغم من الإعتقاد بأن التصوير العثماني يستمد كل خصائصه الفنية من التصوير الإيراني، إن لم يكن صورة منه، إلا أنه ثبت بما لا يدع مجالاً للشك شخصية التصوير العثماني المستقلة والمميزة وإن اعتمد على بعض التأثيرات الفنية الإيرانية(١٢).

فيذكر المؤرخ التركي شلبي زاده الذي عاش في القرن الثامن عشر الميلادي، أن بعض الصناع الإيرنين الذين أتوا مع السلطان سليم إلى القسطنطينية (اسطنبول حاليا)، قد استوطنوا بعد ذلك في مدينة "أزنيق"، وإليهم يرجع الفضل

---

(١٠) إشراف: روبير مانتران – تاريخ الدولة العثمانية – ترجمة د. بشير السباعي – الجزء الثاني – الطبعة الأولى – القاهرة – ١٩٩٣م – ص٣٥٤.

(١١) د. محمد زينهم – التواصل الحضاري للفن الإسلامي وتاثيره على فناني العصر الحديث – طبعة أولى – سنة ٢٠٠١م – ص٣٦ ، ٥٩.

(١٢) د. أبو الحمد محمود فرغلي – التصوير الإسلامي – نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه – مدرس الآثار والفنون الإسلامية – كلية الآثار – جامعة القاهرة – الناشر الدار المصرية اللبنانية – ٢٠٠٠م – ص٣٤١.

في ظهور خزف تركي لـه مميزاتـه الخاصـة في هذه المدينـة فـي القرن التاسع عشر الميلادي ولعل ذلك يفسر وجود مؤثرات إيرانية واضحة في خزف النصف الأول من القرن السادس عشر الميلادي[١٣].

أيضاً بعض التـأثيرات الفنية الأوروبيـة وذلك نتيجـة طبيعيـة لعوامل كثيـرة ربمـا مـن أهمهـا الموقـع الجغرافـي للإمبراطورية العثمانية والدور التاريخي والسياسي الحضاري الذي اضطلع به سلاطين آل عثمان على مدى ستة قرون هي مدة حكمهم[١٤].

وتعتبر المدرسة العثمانية درجة وسطاً في الميل إلى التجريد الزخرفي الواضح في مدرسة مصر والشام والميل نحـو تمثيـل الطبيعـة فـي المدرسـة الفارسـية، كثـرت الأوراق والزخـارف التركيـة حيث يتـألف مـن السـنبل والخزامـي والقرنفل والورد وعرانيس الكروم والرمان... إلخ[١٥]، واستخدمت هذه الأشكال فـي رسـوم البلاطـات الخزفيـة العثمانيـة وقد حدث اختلاف بين علماء الآثار حول تحديد هوية الصناع الذين أنجزوا هذا النوع مـن البلاطـات الخزفيـة، فيذكر أن صناعاً إيرانيين من تبريز هم الذين قاموا بصناعة هذه البلاطات المرسومة باللون الأزرق والأبيض، وإن الرأي القائل بعدم وجود مثل هذا الطراز من البلاطـات فـي الجـامع الأخضر ببورصـه (شكل ١، ٢) والمؤكد قيـام صنـاع مـن تبريـز بعمل بلاطاتها الخزفية رأي غير دقيق، إذ يلاحظ استخدام هذا النـوع مـن البلاطـات فـي كسوة تركيبـة ستي خـاتون ابنـة السلطان محمد الأول حيث كسيت ببلاطـات مربعـة وأخـرى سداسية ومثلثـة، تزدان بـأفرع وأوراق نباتيـة نفذت بـاللون الأزرق (Fragonard Blue) على أرضية بيضاء، وأخرى مستطيلة الشكل تزدان بأفرع نباتية دقيقـة لنبـات العنب مـع أشكال زهور ووريدات خماسية البتلات، وهي تعكس في تصميمها الأساليب والتقاليد الفنية الصينية.

فيذكر أنه من المرجح أن يكون عدد من الصناع السوريين قد انضموا إلى زملائهم الإيرنيين الذين قـاموا بـالعمل في جامع المرادية بأدرنه، ويعتمد في ترجيح هذه النظرية على عدم ظهور هذا النوع مـن البلاطـات فـي جـامع المراديـة "ببورصـه"، وعلـى ظهـوره مـرة أخـرى فـي "أدرنـه" فـي جـامع الـشرفات الـثلاث الـذي شـيد بـين عـام ١٤٣٧م وعـام ١٤٤٧م، وبعد هذا التاريخ اختفى هذا النـوع مـن البلاطـات ممـا يـدل علـى أن الصـناع الـذين قـاموا بـصنعها قد توفوا أو تحركوا إلى منطقة أخرى، ليس لدينا أي دليل مادي يثبت أن مصـانع الخزف في إيران قد أنتجت فـي النصـف الأول مـن القرن (٩هـ - ١٥م) بلاطات خزفية مرسومة بـاللون الأزرق علـى أرضـية بيضـاء تتشابه مـع تلك الموجودة في مصـر وسوريا.

وفي المقابل يخرج علينا مؤرخو الفن الأتراك برأي آخر في هذه القضية إذ يؤكد (أوقطـاي أصـلان آبـا) إن هذه البلاطات قد أنتجتهـا مدينـة "أزنيق" وقـام بصناعتها خزافون أتـراك حـاولوا تقليد البورسلين الصـيني، وأن مواصـفات وخواص هذه البلاطات تثبت عدم صحة النظريات السابقة.

لكننا نجد في زخارف بعض بلاطات الفترة (١٠هـ - ١٦م) عنصـر زخرفـي يـرى بعض البـاحثين أنـه استمرار لبعض التقاليد والتأثيرات القديمة، يتمثل في شكل خطوط تشبه جلد النمر أو السحب الصينية، وقد يضـاف إليها ثلاث نقط متجاورة وتعرف في هذه الحالـة باسم "السحب والأقمـار" أو "البرق والكور" وفـي بعض الأحيـان تمثـل النقط الثلاث بدون السحب، وهي تقترب في شكلها كثيراً من أشكال الأهلة المتجاورة (شكل ٨٠).

---

[١٣] د. سعاد ماهر محمد – الخزف التركي – سنة ١٩٧٧ – ص٢٠.

[١٤] د. أبو الحمد محمود فرغلي – التصوير الإسلامي – نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه – مدرس الآثار والفنون الإسلامية – كلية الآثار – جامعة القاهرة – الناشر الدار المصرية اللبنانية – ٢٠٠٠م – ص٣٤١.

[١٥] د. سامي رزق بشاي – تاريخ الزخرفة – مراجعة: قدري محمد أحمد – مطابع الشروق – سنة ١٩٩٢ – ص٤٠٦.

ومما هو جديربالذكر أن هذا العنصر الزخرفي قد عرف عند سلاجقة الأناضول قبل العصر العثماني، وقد ورث العثمانيون هذا العنصر عن أسلافهم السلاجقة واستعملوه في تزيين بعض فنونهم[١٦].

ومن الواضح أن الأرمن قد لعبوا دوراً هاماً في صناعة الخزف التركي فيذكر إنه كان يوجد بمدينة "كوتاهيه" أحياء خاصة بالخزافين المسيحيين، وأن بها ثلاثة أحياء يسكنها الأرمن، كما كانت توجد كنائس لعبادتهم، وكنائس أخرى للجالية اليونانية.

ومما يؤكد هذا القول، ما وجد مكتوباً على بعض البلاطات الخزفية (القاشاني) فقد عثر على بلاطات من القاشاني مرسوم عليها موضوعات دينية مسيحية، ومكتوب عليها أنها صنعت بأمر أحد رجال الأرمن الموسرين، بمدينة "كوتاهيه" سنة ١٧١٩م، وذلك لتغشية كنيسة الجالية الأرمينية ببيت المقدس، وفي مجموعة (M. Jenniette) قطعة خزفية عليها زخرفة تشبه زخرفة العملة التركية لعام ١٧٤١م، وهذه القطعة لونها أحمر طوبي (DeepCadmium Red)ومن ثم فقد أمكن الاعتماد عليها في تأريخ القطع المماثلة ذات اللون الأحمر الطوبي، ويمتحف سيفر (Severs) بلاطات خزفية عليها كتابات باللغة الأرمينية باسم كنيسة القديس يعقوب ببيت المقدس ومؤرخة سنة ١٨٣٨ م وسنة ١٨٤٣م، مما يثبت استمرار صناعة الخزف "بكوتاهية" حتى القرن التاسع عشر الميلادي[١٧].

---

[١٦] د. ربيع حامد خليفة – الفنون الإسلامية في العصر العثماني – الطبعة الأولى – كلية الآثار – جامعة القاهرة – سنة ٢٠٠١ – ص ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣٨، ٣٩.

[١٧] د. سعاد ماهر محمد – الخزف التركي – سنة ١٩٧٧ – ص٢٧.

الفصل الثاني

العمارة في العصر العثماني بتركيا وارتباطها بالتصوير الجداري

١- موجز عن العمارة في العصر العثماني.
٢- ارتباط التصوير الجداري بالعمارة العثمانية
٣- المعالجات الجدارية لعمارة العصر العثماني ،موضوعات التصميم الجداري

موجز عن العمارة في العصر العثماني

وصل الأتراك إلى الأناضول في وقت كان فيه الفن الإسلامي في العمارة قد ترسخت صفاته وأصبحت له أسس وقواعد وتقاليد، ألف الأتراك مشاهدتها ومعايشتها في إيران والتركستان والعراق والشام.

وكان لا بد أن تسهم مع هذه الصفات العامة مؤثرات محلية تتمثل أولاً في طبيعة الأقليم ومناخه وما يتميز به من قسوة الشتاء ووفرة الأمطار والثلوج، وتوفر المقالع الصخرية، التي تغني بحجارتها عن اللبن والآجر وتتمثل ثانياً في العمائر القائمة على أرض هذا الإقليم، سواء كانت من صنع اليونان، أو البيزنطيين والأرمن[١٨].

فقد كان الأتراك العثمانيون منذ قرن من الزمان قد أسسوا سلطاناً أسيوياً قائماً على أنقاض مملكة السلاجقة الأتراك، عندما دخل محمد الثاني إلى القسطنطينية (اسطنبول حالياً) عام ١٤٥٣م، وأصبحت بعد ذلك عاصمة إمبراطورية ضخمة، ومنذ عام ١٣٢٤م كانوا حكام "بورصة"، ولقد بنى سلاطينهم الأوائل فيها الجوامع والمدارس التي تقوم على التقليد البيزنطي[١٩].

هكذا أقيمت العمائر الإسلامية في الأناضول متأثرة بكل هذه العوامل، مما أعطاها لوناً خاصاً سنتلمس مزاياه من خلال تفحص تراثه المعماري الذي يرجع معظمه إلى القرنين (٧هـ - ٨هـ) (١٣م – ١٤م)، الفترة الزمنية التي يمكن أن نعتبرها العصر الذهبي لهذا الإقليم الإسلامي، ويلخص هذا بشكل عام أهم الصفات المميزة.

ظاهرة جديدة نراها تطغى على معظم تصاميم العمائر، تلك ظاهرة الفناء المسقوف، التي لا نجد تفسيراً لظهورها في هذا الإقليم سوى التكيف مع طبيعته ومناخه وسيتتبع هذا التصميم وتكون له تطبيقات عملية في العصر العثماني.

حيث أن تخطيط الجامع في العمارة العثمانية كانت التغطية بالقبب أكبر إنجاز فيها، حيث بني أول جامع (Ulu) "ببورصة" في حوالي سنة ١٤٠٠م به سبعة قباب وهو مستطيل الشكل، فقسم إلى أجزاء لتغطي كل وحدة أو قطعة صغيرة بقبة، لكن في أول الأمر والأكثر أهمية توحيد اتجاه القطعة نحو اتجاه الصلاة[٢٠].

فالوحدة التي يحدثها الفناء المسقوف مع ما حوله من الأداوين والأروقة، قد أوحت بتصميم قاعات الاستقبال الفخمة، التي عدت عنصراً أساسياً في القصور والمساكن الإسلامية إلى عهد قريب، وتأثرت بها كذلك إلى حد كبير تصميمات قاعة الصلاة في الجوامع العثمانية الكبرى، ذات القبة المركزية وأنصاف القباب.

إن الحضارة العثمانية تعطي الصدارة للعمارة، وهي عمارة تستند إلى المعارف التقنية الضرورية، وتتميز بحس تنظيم المكان وتوازن الكتل وتملك قيمتها الخاصة، ولا تعتبر خلافاً لما يقال في أغلب الأحيان، مجرد دعامة للزخرفة فهي وإن كانت تفتقر إلى أي زخارف، تستوجب الإعجاب.

إلا أنه صحيح أن زخرفة المباني، شأنها في ذلك شأن زخرفة التحف المصنوعة، هي شاغل رئيسي للفنان، والزخرفة الإسلامية الثرية دائماً والطاغية أحياناً، تعتبر شأنها في ذلك شأن الزخرفة العثمانية، زخرفة فنان ماهر في التلوين، ولا شك أن ذلك يرجع إلى أن فن الإسلام فن شرقي، فن خطوط بأكثر مما هو فن تجسيم، فهو يدين النحت المجسم والنحت البارز وتمشياً مع اتجاهات عميقة في الإسلام لعلها ليست غير اتجاهات سامية تمتنع عن تصوير

[١٨] المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – الفن العربي الإسلامي – الجزء الثاني (العمارة) – تونس – ١٩٩٥ – ص٣٢٧ ، ٣٢٩٠.
[١٩] تاليف: جورج مارسيه – الفن الإسلامي – ترجمة د. عفيف بهنسي – مراجعة: عدنان البني – دمشق – ١٩٦٨ – ص٢٥١ ، ٢٥٢.
[20] Ernst J. Grube – The world of Islam – Landmarks of the world's Art. London – 1966 - 137

الأشخاص، ويحرمه في العمارة على الأقل، وفي المنمنمات والخزفيات فإن العثمانيين، الذين لم يدعوا لتصوير الكائنات الحية، بشرية كانت أم حيوانية، غير مكان مختزل، يبدون أكثر صرامة من كثير من الآخرين، وخاصة من السلاجقة، حتى وإن كانوا أقل صرامة عندما كانوا يميلون إلى البقاء مخلصين للطبيعة في التعامل مع المملكة النباتية (شكل ٢٢ ، ٧٦)[٢١].

لقد نجح الأتراك العثمانيون بفضل ما أنتجوه من عمائر وتحف فنية، ويعود ذلك إلى تمسك الفنان بالتقاليد والعادات المتوارثة عن أجدادهم ، والمحافظة عليها إذ استخدم الطرز التي كانت سائدة في موطنه، في إنشاء معظم المباني المدنية بصورة عامة، وبناء الجوامع بصورة خاصة، هذا إلى جانب التأثر بالطرز المعمارية والفنية التي كانت سائدة في الأقاليم العربية نتيجة للفتوحات التي قامت بها الإمبراطورية العثمانية لبلاد الشام ومصر والعراق والمغرب العربي، حيث كانت العمارة والفنون في تلك الأقطار العربية، قد وصلت قمة نضجها ورقيها وأدى تأثر المعمار العثماني بالطرز الفنية والمعمارية البيزنطية بعد فتح القسطنطينية سنة (٨٥٧هـ - ١٤٥٣م) إلى ظهور طراز عثماني جديد، يمكن ملاحظته في معظم المباني التي أقامها العثمانيون.

ومن بين المباني التي أولاها كل اهتمامه هو المسجد الجامع الذي يعد النموذج الأصل للعمارة الإسلامية وكان له تأثيره على غيره من المباني الدينية والعسكرية والمدنية، وقد استمد العثمانيون تخطيط الجامع من السلاجقة الروم الذين اتبعوا في بادئ الأمر التخطيط العربي للجامع الذي يتكون من صحن مكشوف، تكشفه أربعة أروقة، أعمقها رواق القبلة غير أنهم ما لبثوا أن أدخلوا بعض التعديلات التي تلائم مناخ بلادهم، فأقاموا حاجزاً بين رواق القبلة وبقية الجامع، ومن ثم أصبح التخطيط عبارة عن جدران أربعة تحيط بمساحة مربعة أو مستطيلة مقسمة بواسطة دعائم وأعمدة خشبية، مع تغطية الجامع بسقف مسطح خشبي، والاستغناء عن الصحن المكشوف بإقامة فتحة في قمة القبة (فانوس) وثمة نافورة توجد تحتها.

وقد طرأ تطور آخر على هذا التخطيط للحد من الدعائم واستخدام أقل عدد منها وتغطية بلاط المحراب بالقباب، ومنها جامع الجمعة في "بورصة" (٧٩٧هـ - ١٣٩٤م)، والجامع القديم في "أدرنه" (٨٠٧هـ - ١٤٠٤م)، وأضيفت في القرن الثالث عشر الميلادي إلى تخطيط الجامع العربي سقيفة أو رواق يتقدم المدخل ثم ظهر تخطيط جديد للجامع هو عبارة عن مربع تغطيه قبة كبيرة، تتقدمه سقيفة مغطاة بثلاث قباب، وهذا التخطيط هو المثال الذي احتذاه الجامع العثماني المبكر، ومنها بناء جامع فيروز أغا سنة (٨٩٦هـ - ١٤٩١م)، في "بورصة" نجد ثلاثة طرز في بناء الجامع.

التخطيط الأول:

هو عبارة عن مربع تغطيه قبة رئيسية كبيرة، وقد تكتنف الساحة المربعة غرفتان أو أكثر من كل جانب، مغطاة جميعها بقباب صغيرة أما المئذنة فهي اسطوانية الشكل ذات شرفة تنتهي بشكل مخروط أو بشكل نصف قبة على غرار مآذن العراق التي بنيت في العصر العباسي، وقاعدتها تبرز عن تخطيط الجامع كما في بناء جامع عاتك علي في "اسطنبول".

[٢١] إشراف: روبير مانتران – تاريخ الدولة العثمانية – ترجمة د. بشير السباعي – الجزء الثاني – الطبعة الأولى – القاهرة – ١٩٩٣م – ص٣٥٢.

التخطيط الثاني:

يتكون من مربع أو مستطيل مقسم إلى مربعات بواسطة دعائم تقام فوقها العقود ثم تحوير الجزء العلوي حيث تجد كل مربع مغطى بقبة كما هو الحال في بناء الجامع الكبير في "بورصة"، وقد يتقدم المصلى رواق كما هو في بناء جامع "أدرنه" الذي بني سنة (٨١٦هـ - ١٤١٣م).

التخطيط الثالث:

فهو يتكون من صحن تحيط به ثلاثة أواوين وقد يحتوي على غرفة جانبية صغيرة والأواوين الثلاثة والصحن جميعها مغطاة بالقباب وأرضيتها مرتفعة عن أرضية الصحن بدرجة أو بدرجتين كما هو الحال في بناء جامع حمزة بك في "بورصة" الذي بني في النصف الأول من القرن الخامس عشر للميلاد، ويتقدم إيوان القبلة رواق كما هو الحال في بناء جامع أورهان بك في "بورصة" سنة (٧٤٠هـ - ١٣٣٩م)، وهذا التخطيط مستمد من تخطيط المدارس السلجوقية.

وقد انتقلت هذه التخطيطات إلى "اسطنبول" وأقيمت الجوامع الصغيرة على غرار طراز "بورصة" المتأثر بتخطيط المدرسة المتعامدة، وقد توقف التشييد على هذا التخطيط ابتداءاً من القرن السابع عشر للميلاد.

ومما لوحظ في بناء الجوامع وجود بعض الفوارق بين جوامع "اسطنبول" وبين جوامع المقاطعات التركية في الأناضول خلال الفترة المبكرة.

- تتم مرحلة انتقال القباب من الشكل المربع الي الشكل الدائري لإقامة القبة بواسطة مثلثات كروية في "اسطنبول" في حين نجد إقامة مثلثات متجاورة أطلق عليها الأثريون اسم المثلثات التركية لا يوجد منها في غير العمارة التركية، انتشر استخدامه ما بين القرن الخامس عشر والثامن عشر الميلاديين ، وقد تمثلت هذه المثلثات في بناء مداخل انتقال قبة جامع علاء الدين في قونيه والجامع الأخضر في "بورصة" (٨٢٥هـ - ١٤٢١م) (شكل ١ ، ٢).

- ارتفاع الرواق الذي يتقدم المصلى أقل ارتفاعاً من مبنى بيت الصلاة، في بناء جوامع "اسطنبول" في حين نجد في بناء جوامع المقاطعات الرواق والمصلى بارتفاع واحد منها جامع يلدرم في "بورصة" والجامع الأخضر في "أزنيق". وبعد فتح "القسطنطينية" من قبل السلطان محمد الثاني أو محمد الفاتح سنة (٨٥٥هـ - ٨٨٦هـ) (١٤٥١م – ١٤٨١م) ظل تخطيط الجامع في "اسطنبول" محتفظاً بطرز "بورصة" الثلاثة على مدى نصف قرن، قبل أن يتأثر بالعمارة البيزنطية، وخاصة بطراز كنيسة القديسة آيا صوفيا التي بناها قسطنطين سنة ٣٤٧م[٢٢].

- كنيسة آيا صوفيا Hagia Sophia

كان المبنى في الأصل كنيسة أرثوذكسية تسمى هاجيا صوفيا، وهي لفظة يونانية معناها الحكمة المقدسة، وحين فتح العثمانيون القسطنطينية عاصمة الدولة البيزنطية في سنة ١٤٥٣م حولت إلى جامع (شكل ٣)، فكسيت جدرانها ذات الزخارف والصور المسيحية بطبقة من الملاط وشيد في أركانها أربع مآذن رشيقة ذات الطراز العثماني ،وزينت من الداخل بعبارات دينية إسلامية (شكل ٤) ومحتوياتها الزخرفية والكتابية، وهاجيا صوفيا من تصميم مهندسين هما أنتيموس الترالي ومساعده أيزيدوروس الميليتي، وتعد من أعظم تحف العمارة في العالم وتمثل ذروة فن العمارة البيزنطية، ويجمع تصميمها المبتكر البديع بين البازيليكا والروتندا أي بين تصميم البازيليكا ذي التوجه الطولي المؤلف من رواق أوسط عريض يمتد نحو الشرقية ويحف به رواقان متماثلان أقل اتساعاً وارتفاعاً، وبين تصميم الروتندا ذي التوجيه نحو المركز والمسقف بقبة وهكذا جمع تصميم آيا صوفيا بين التأثير المركزي للمساحة المربعة الرحبة المسقفة

---

[٢٢] المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – الفن العربي الإسلامي – الجزء الثاني (العمارة) – تونس – ١٩٩٥ – ص٣٤٢ ، ٣٤٣.

بالقبة وبين التأثير الطولي الذي نتج عن طريق تطويل المربع الأوسط نحو الشرق من جهة ونحو الغرب حيث المدخل من جهة أخرى وذلك بإضافة مساحة في كل ناحية يساوي طولها نصف ضلع المربع الأوسط، وقد سقف كل من هاتين المساحتين المضافتين بنصف قبة يعادل قطرها قطر القبة الوسطى وترتكز على على الجزء السفلي منها، هذا وقد زاد من التأثير الطولي في الداخل تزويد الجانبين الطولين بدهاليز على طوابق.

وهكذا توفر لهذا التصميم المساحة الواسعة الرحبة الخالية من الأعمدة مع التوجه نحو الشرقية في الطرف الشرقي وليس نحو المركز في الوسط.

هذا وتشمل آيا صوفيا من الداخل على ثروة هائلة من الزخارف على الجدران أما من الخارج فتبدو المباني كأنها تتدرج من أسفل إلى أعلى القبة على هيئة أمواج تتصاعد كتلة بعد كتلة إلى قمة القبة ، هذا وقد كان لعمارة آيا صوفيا أثر كبير على تصميم الجوامع العثمانية في العصر العثماني بتركيا.

ويظهر لنا هذا كما في جامع بايزيد (شكل ٥) والسليمية بأدرنه (شكل ٦) والجامع الأزرق أو السلطان أحمد (شكل ٧) وغيرها من الجوامع العثمانية[٢٣].

فقد كان المعماري العثماني في تلك الفترة يبحث عن نظام جديد لاستخدامه في بناء الجوامع الخاصة بالسلاطين، وبهذا البحث وجد في تخطيط آيا صوفيا المتعامد فكراً جديداً فقد كان الإيحاء والحافز المبدع للمعمار العثماني خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين.

وأصبحت نموذجاً يقتدى به في بناء الجوامع والتي كان من أهم مظاهرها ومعالمها الواضحة ضخامة القبة الوسطية، وكثرة استخدام القباب في عملية تغطية المبنى مما جعل المباني مضيئة في الداخل، وهذا أعطى للمبنى رشاقة وبهذا استغنى عن نظام الصحن المكشوف المحاط بأروقة على جانبيه، وفي مطلع القرن ١٦م تطور طراز بناء الجوامع، وجاء هذا نتيجة بناء مجموعة من الجوامع متأثرة بهذا التراث ونذكر منها جامع بايزيد الثاني (٩٥٩هـ - ٦٩٤هـ) (١٥٥١م – ١٥٥٦م) بناه المهندس خير الدين أغا في "اسطنبول" (شكل ٥).

امتاز المبنى بقبته المركزية الضخمة التي يستند عليها نصفا قبتين وعلى جانب بلاط المحراب، أقيم رواق مقبب ويتقدم المبنى مئذنتان اسطوانيتان ويتخلل كل مئذنة شرفات ترتكز على صفوف المقرنصات وينتهي بدن المئذنة بمخروط، ويعتبر جامع بايزيد مقدمة لطراز متميز ساد خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين، كما يعتبر نموذجا للجوامع العثمانية التي أقيمت في القرن السادس عشر الميلادي رغم قياساته المتواضعة [لا نرى به بلاطات خزفية] وذلك بفضل ما أوصله المهندس على البناء من تعديل يتماشى مع متطلبات الفريضة الإسلامية منها:

الاستغناء عن الأعمدة المحيطة بالقبة المركزية الأمر الذي جعل رؤية المحراب والخطيب أفضل من جانب المسلمين في الأروقة الجانبية لبلاط المحراب[٢٤].

وفي النصف الأول من القرن السادس عشر الميلادي بنيت الجوامع بطراز يختلف عن طراز جوامع "بورصة"، "أدرنه"، "اسطنبول"، وذلك لابتكار طراز جديد من قبل المهندس الفنان سنان بن عبد الله خواجا، الذي ولد عام ١٤٨٨م في قرية أغرناس قرب قيصرية، اشترك في حملة فتح بلغراد عام ١٥٢١م، ساهم في حملات سليم الأول على بلاد فارس والشام ومصر، وزار البلقان والمجر والنمسا، وفي عام ١٥٣٨م وأثناء حملة ملدافيا حظى بتقدير

---

[٢٣] د. حسن الباشا – العمارة والآثار والفنون الإسلامية – المجلد الثاني – الطبعة الأولى (١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م) – ص٧٣.
[٢٤] المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – الفن العربي الإسلامي – الجزء الثاني (العمارة) – تونس – ١٩٩٥ – ص٣٤٣ ، ٣٤٤، ٣٤٥.

السلطان بعد أن أقام جسراً فوق نهر بروت في ظروف ١٣ يوماً، وهكذا كان اختياره كبيراً للمهندسين حين بلغ الخمسين من عمره أهمية خاصة[٢٥].

فقد كان سنان قد استطاع أن ينجز في حياته بناء ٦٣ جامع و٤٩ مصلى، ٥٢ مدرسة و١٧ إمارة، ٣ مستشفيات و٧ قناطر مياه و٧ كباري و٢٧ قصراً و١٨ خاناً و٥ شون و٣١ حماماً و١٨ ضريحاً[٢٦].

ولقد غير سنان ومعاصروه أو خلفاؤهم فيما بعد المخططات التي قدمت العمارة البيزنطية لهم عناصرها الأساسية والمتمثلة في القبة المركزية القائمة على عقود متوجة عنقاً تنفتح في أطرافها أضخم منخفضة مغطاة بأنصاف قباب، وزاد هؤلاء من عدد هذه القباب المنصفة آخذة بمجموعها شكلاً إشعاعياً رباعياً، كما في جامع السلطان أحمد ١٦١٦م [سوف نتناول الحديث عنه] (شكل ٧ ، ٨) أو أخذ شكلاً ثلاثي الحنيات .

بل لقد تخيل هؤلاء المعماريون بصواب إقامة القبة الكبرى على مخطط سداسي، وترسم أربعة أقواس من الأقواس العقدية الستة التي تشكل مسنداً لهذه القبة زاويتين بالنسبة للمحور المعترض للبناء وتشغل زوايا المستطيل المحيط أنصاف قباب تشكل مقطعها أقواس رأسية كما هو الأمر في جامع سوكلو أحمد باشا Sokullu Mehmet Pasa ١٥٧٢م (سوف نتناول الحديث عنه) (شكل ٩).

أما المآذن العثمانية التركية كانت في البداية عبارة عن أبراج عالية اسطوانية ذات شرفتين أو ثلاث شرفات ومنتهية برأس مرتفع مخروطي قمعي الشكل، هذه المآذن تحدق بكتلة أبنية المصلى، وتقوم مآذن أخرى أحياناً في زوايا الصحن، ومن هذا القبيل جامع السلطان أحمد المزود بست مآذن، أما الأبنية نفسها فإنها تقدم شكلاً هرمياً راسخاً بقبتها نصف الكروية وأنصاف قبابها وأروقتها القائمة على أعناق اسطوانية وعلى جدران الجامع الضخمة (شكل ٧)[٢٧]، وهذا ما جعل الطراز العثماني يعبر عن عقلية ناضجة وقدرة في العمارة، وقد ترك سنان بعد وفاته سنة (٩٨٦هـ - ١٥٧٨م) عدداً من تلاميذه المتأثرين بأعماله من أشهرهم داود أغا الذي حل محله كرئيس للمهندسين والذي صمم العديد من المنشآت على نمط طراز سنان ومن أهمها جامع والده السلطان صفية سنة (١٠٠٧هـ - ١٥٩٨م)، وبانتهاء القرن السابع عشر الميلادي لم يحدث تغير ملموس في بناء الجوامع إذ تأثر بناء جوامع "اسطنبول" بطراز الباروك الأوروبي الحديث خلال القرن السابع عشر والثامن عشر الميلاد يين ، وبلغ التأثر ذروته في القرن التاسع عشر للميلاد[٢٨].

الأبنية المدنية:

كانت دور السكن التركية "كوناك" تقام عادة من طبقات خشبية متعددة تشتمل أدناها على حجرات للإستقبال "سلاملك" وتشتمل الثانية فوقها على غرف لسكنى الحريم، وكانت الطبقات العليا بارزة نحو الشارع "خارجات" تسندها عوارض خشبية مائلة، وجدرانها بها خزانات ومواقد فريدة الشكل، كما اتخذ الأتراك عن السوريين نظام القاعة المزخرفة الجدران وتتوسطها النافورة، أما القصور "السرايات" فلا تختلف في تفاصيلها عن تلك المنازل الخاصة، ولكن إمكانيات التشكيل فيها تختلف كثيراً لأن مواد بنائها أقوى ولم يبق في "بورصة" شيء من مقر سلاطين آل عثمان فيها.

---

(25) Reha Gunay – Sinan the architect and worlds – 1998 – 20.

(٢٦) د. حسن الباشا – العمارة والآثار والفنون الإسلامية – المجلد الثاني – الطبعة الأولى (١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م) – ص٦٩.

(٢٧) تاليف: جورج مارسيه – الفن الإسلامي – ترجمة د. عفيف بهنسي – مراجعة: عدنان البني – دمشق – ١٩٦٨ – ص٢٥٤ ، ٢٥٥.

(٢٨) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – الفن العربي الإسلامي – الجزء الثاني (العمارة) – تونس – ١٩٩٥ – ص٣٤٨٥.

كانت السراي القديمة يفصلها عن المدينة سور مبني بحجر به أبراج وبوابات، والسراي التي أقيمت بالقسطنطينية (اسطنبول حاليا) كان لها في الأصل نفس النظام وحولها ثلاثة أفنية مختلفة، انمحى بعضها بعد التوسع الكبير فيها، وأقدم جزء بقى منها هو الذي بناه المهندس الفارس كمال الدين سنة ١٤٧٢م وهو "تشينيلي كوشك" Cinili Kosk الخزفي (سوف يتناول الحديث عنه) الخزفي المتعامد القائم في مربع به حنية خارجة مضلعة وقبة وسطى وقاعات في الأركان كبيرة وردهة ذات أعمدة، طبقا للفكرة الإيرنية (شكل ١١) وفي القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين أنشئت جواسق أخرى، ومنها "بغداد كوشك" سنة ١٦٣٩م وأعلاه على هيئة بهو مقبب له ثمانية أضلاع وبه حجرات صغيرة في الأركان، وله رواق ذو أعمدة يعلوه سقف بارز، وفيه مساكن ومطابخ للجنود والخدم، وبه حدائق وأشجار غاية في الروعة (شكل ١٠)[٢٩].

الخانات:

أما الخانات في ذلك العصر، فلم تعد تشيد على الطريقة السلجوقية، بل استندت إلى الطراز المملوكي القائم على أفنية متعددة الطبقات ذات بوائك، وكانت الأماكن في أسفلها تستعمل مخازن واسطبلات أما العليا فتستعمل للسكنى، وكان لبعضها عدة صحون، ويعد الخان الذي شيده مراد الثاني في "بورصة" خلال القرن الخامس عشر الميلادي (إيبك خان) شيدت طائفة فخمة من هذا النوع في القرن السادس عشر الميلادي"باسطنبول" وللحمامات الساخنة الكبيرة التي أقيمت في (أسكي وينه كابليجه) قرب "بورصة" أهميتها الخاصة، وتعد "السبل" التي شيدت في العاصمة العثمانية ذات أهمية كبرى من حيث هندستها المعمارية.

وبعد فلقد وصلت العمارة العثمانية التركية مرتبة رفيعة من الإتقان والجمال مما أدى إلى انتشار طرازها في الأقطار الإسلامية ولقد أقبل المسلمون في سوريا ومصر وشمال أفريقيا على تشييد كثير من الجوامع حسب الطراز التركي، وتعتبر بعض هذه الجوامع تحفاً فنية رائعة تشهد بما بلغه الفن العثماني التركي من الأبهة والفخامة[٣٠].

---

(٢٩) ارنست كونال – الفن الإسلامي – ترجمة: احمد موسى – دار صادر – بيروت – لبنان – ١٩٦٦ – ص١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٦٩.
(٣٠) د. حسن الباشا – العمارة والآثار والفنون الإسلامية – المجلد الثاني – الطبعة الأولى (١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م) – ص٦٨.

ارتباط التصوير الجداري بالعمارة

إن العناصر الزخرفية في العمارة الإسلامية ذات مجال واسع للبحث والمناقشة وهي تؤكد مدى الذوق الفني الرفيع الذي تمتع به الفنانون المسلمون وأصحاب النفوذ الذين وجهوا الفن الزخرفي، وكان الفضل واضحاً في مجال الفن الزخرفي بين الجوامع من ناحية وبين المباني الأخري من قصور وحمامات وغير ذلك، فتحري البعد عن مضاهاة خلق الله كان هو القاعدة التي تحكم زخرفة الجوامع في حين أن المساكن والمباني الخاصة رغم إطلاق يد الفنان فيها فقد حافظت الزخرفة على ميزات عامة(٣١).

ولعل أهم ما يميز الزخرفة العثمانية التركية هي التفاصيل الدقيقة للزخارف، إذ هي فيه أوضح من محاولة التغلب على مشكلات البناء... وقد أمكن في حالات كثيرة تتبع تطور الأشكال العثمانية المأخوذة عن البدايات السلجوقية، ولم يطرأ تغيير يذكر على الأجزاء المفردة في المباني كالأبواب والمحاريب، وبقيت أشكالها المميزة في أسلوب "قونية"، وساد موضوع المقرنصات في الفترتيين واستخدم في أكثر التيجان والركائز.

ولم يعد للواجهات كحلية وزينة ما كان لها من الأهمية في العمائر السلجوقية الفخمة، وأصبح تنظيمها يعتمد غالباً على المقتضيات الإنشائية إلى حد كبير، وأصبحت التكسية بالرخام متفقة أكثر مع الهندسة المعمارية وكذلك للمرمر دور جوهري في الجوامع والسبل والمدافن والقصور، وقد صنع منها المنبر بدلاً من الخشب وبقيت للزخرفة الجصية المراد بها التحلية أهميتها في الفترة بين القرنيين الخامس عشر والثامن عشر الميلاديين.

وتبقى الأهمية الكبرى للزخرفة الخزفية [البلاطات الخزفية] في البلاطات الداخلية، وحدثت فيه تجديدات عدة، أما الفسيفساء الخزفية التي أنتجت في "قونيه" أعمالاً"باهرة منها فاندثرت وحلت محلها [البلاطات الخزفية] في عهد "بورصة".

وكان "يشيل جامع" Yesil Cami و"التربة الخضراء" يحتويان على تكسية خزفية [البلاطات الخزفية] للقباب والمآذن، بواسطة قطع مسدسة مزججة بالأزرق(Fragonard Blue) تزينها رسوم ذهبية، وبلاطات متعددة الألوان، تفصل بين كل لون وآخر هوامش عاطلة (شكل ١ ، ٢).

كما استخدمت هذه الأشياء في تكسية التوابيت في قبور السلاطين هناك، وفي "تشينيلي كوشك" Cinili Kosk استعملت الفسيفساء القاشاني في زخرفة الأواوين، وكان ذلك في أغلب الظن طبقاً لمشورة المهندس الإيراني الذي شيده، بينما استعملت في الداخل قطع "بورصة" الخزفية ذات اللون الواحد (شكل ١١)(٣٢).

ونجد في الزخارف ظاهرة استخدام البلاطات الخزفية ذات العناصر الدقيقة في كساء الواجهات الداخلية للمبنى، منها واجهات المحراب وباطن حنيته والمثلثات الكروية والدعامات كما استخدمت البلاطات في إكساء بواطن بعض العقود وهذه البلاطات تظهر لنا عناية العثمانيين بصناعة الخزف وإقامة المصانع لصناعتها حيث أقيم مصنع في "أزنيق" و"اسطنبول" و"كوتاهيه"(٣٣).

(٣١) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – الفن العربي الإسلامي – الجزء الثالث (الفنون) – تونس – ١٩٩٧ – ص٦٢.
(٣٢) أرنست كونال – الفن الإسلامي – ترجمة: احمد موسى – دار صادر – بيروت – لبنان – ١٩٦٦ – ص١٦٩ ، ١٧٠.
(٣٣) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – الفن العربي الإسلامي – الجزء الثاني (العمارة) – تونس – ١٩٩٥ – ص٣٥٢.

هناك أمثلة عظيمة في بداية القرن الخامس عشر الميلادي زينت المباني من الداخل والخارج بالبلاطات الخزفية وهي الجامع الأخضر ويلازمه المقبرة الخضراء (سبق ذكرهما) سمي بالجامع الأخضر لأنه استخدم بة البلاطات الخزفية ذات اللون(Turquoise Blue) في الخارج (شكل ١ ، ٢).

أما في الداخل استعملت بلاطات مسدسة الشكل على الحوائط باللون الأزرق (Cerulean Blue) والأخضر (Oriental Green) و (Turquoise Green) مع وحدات زخرفية مذهبة يكسو المحراب بلاطات خزفية تعكس إحساساً هادىء زينت بأكليل من الزهور ذات تأثر فارسي صيني مع زخارف الأرابيسك(٣٤).

من أهم العمائر الدينية التي ازدانت بالبلاطات الخزفية (سوف نتناول الحديث عنها) في فترة النصف الثاني من القرن العاشر الهجري السادس عشر الميلادي، جامع رستم باشا (٩٦٩هـ - ١٥٦١م)، وجامع سوكلو أحمد باشا (٩٧٩هـ - ١٥٧٤م) بمدينة "اسطنبول"، وجامع السليمية (٨٩٢هـ - ١٥٧٤م) بمدينة "أدرنه" ، وجامع على باشا (٩٨٦ – ٩٨٨هـ / ١٥٧٨ – ١٥٨٠م) بمدينة "اسطنبول".

أما أجمل أمثلة البلاطات الخزفية التي تزين العمائر المدنية فتوجد في قسم الحريم بقصر طوب قابي سراي Topkapi ويرجع تاريخها لسنة (٩٨١هـ - ١٥٧٣م) (سوف نتناول الحديث عنها)(٣٥).

هناك تقارب محقق بين بعض أفكار الباروك الأوروبي ومنحنيات السطوح وبعض التفاصيل الزخرفية النباتية في السبل المشيدة في عهد السلطان أحمد الثالث، وفي القرن الثامن عشر الميلادي تقبلت القسطنطينية "اسطنبول" طراز الروكوكو الفرنسي بحماسة شديدة في دوائر البلاط والفنانين الطامحين إلى التطوير، وبينما استمرت الأشكال النباتية التي ثبت نجاحها أدخلت الأجزاء الزخرفية في البناء وتفاصيل التحلية بصورة عصرية تعتبر بحق طرازاً تركياً مستقلاً، خاصة بعد أن سار الصناع الوطنيون في ذلك الطريق، مستوعبين عالماً من الأشكال التي كانت غريبة عليهم(٣٦).

ورغم هذا تبدو التأثيرات الإسلامية واضحة في زخرفة البلاطات الخزفية بزخارف من الرقش العربي الدقيق وبزخارف هندسية تملأ أشكالاً نجمية ونصوصاً خطية مدونة بالخط العربي كخط الثلث الذي لعب دوراً بارزاً في زخرفة واجهات الجوامع، التي أقيمت خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين وخط الجلي الذي ابتكره ياقوت الموصلي وطوره العثمانيون، وخط المثنى الذي استخدم في زخرفة الواجهات منها واجهة جامع "بورصة" بخط الخطاط محمد شفيق.

فالخط العربي هو الفن الإبداعي الذي توج الحضارة العربية والحضارات الإسلامية الأخرى، وهو يختلف عن الخطوط الأخرى ويمتاز عنها، في تجاوزه لمهمته الأولى وهي نقل المعنى، إلى مهمة جمالية أصبحت غاية بذاتها، وهكذا أصبح الخط العربي فناً مستقلاً.

إن أهم ما ينتبه إليه الخطاط ويراعيه في تحديد المجال، هو دراسة توازن الفراغات مع الحروف، ويسعى الخطاط إلى تحقيق تعادل بين الحرف والفراغ المحيط به، ومن المؤكد أن الخلل في هذا التوازن يفسد التكوين، فإذا تزاحمت الحروف على حساب الفراغ وإذا انفرجت وتركت فراغاً واسعاً، كان التكوين فاشلاً (شكل ٢٨ ، ٣٥)(٣٧).

---

(34) Carel J. Dury – Art of Islam – New York – Printed in West Germany – 1970 – 172.

(٣٥) د. ربيع حامد خليفة – الفنون الإسلامية في العصر العثماني – الطبعة الولى – القاهرة – ٢٠٠١ – ص٤٠.

(٣٦) أرنست كونال – الفن الإسلامي – ترجمة: احمد موسى – دار صادر – بيروت – لبنان – ١٩٦٦ – ص١٧٢.

(٣٧) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – الفن العربي الإسلامي – الجزء الثاني (العمارة) – تونس – ١٩٩٥ – ص٣٥٣ ، ٦٤.

المعالجات الجدارية لعمارة العصر العثماني بتركيا،

موضوعات التصميم الجداري

لقد جرد الفنان الإسلامي هوامش الطبيعة وزوائدها ووضع أسس لمفهوم رؤية الطبيعة بنظرة المهندس الفنان الذي أراد إعادة ترتيب الطبيعة، وقد صب إسقاطاته الفكرية على كائنات الطبيعة، وجعل ثوابت الرؤية خارج النظرة العادية التقليدية، فصور الطبيعة في شكل جديد لم يعرفه العالم الأوروبي إلا بعد القرن الثامن عشر الميلادي، وإضافة هذه الرؤية الجديدة كعنصر فكري جديد على الصورة كإضافة اللغة العربية في الكتابة لتوضيح معان معينة، ولربط المعنى اللفظي مع المعنى الشكلي، وعلى الرغم من قلة الاهتمام بزخرفة واجهات العمائر في العصر العثماني بتركيا منذ بداية القرن الثامن الهجري تقريباً (١٤م) فقد استقر الاهتمام بتغشية الجدران بالبلاطات الخزفية التي ضمت عناصر نباتية (سوف نتناول الحديث عنها).

وللبحث حول مصادر الشكل الفني الإسلامي وتحديد مدى ارتباطه بمجتمعه، نتناول الاتجاهات التي حاول الفنان المسلم أن يسلكها وهي كالآتي:

١- التجريدي النباتي.

٢- العناصر والأشكال الهندسية.

٣- الخط والكتابة العربية.

وجميع هذه الاتجاهات ترتبط بجانب علمي وجانب فني رياضي هندسي. وإذا كان للفن صدى لمعتقدات وحقائق المجتمع مع محاولة لتحقيق الذاتية فإن تجربة الفن الإسلامي متكاملة عبر شتى المظاهر الفنية من الفسيفساء الخزفية والمشربيات إلى الكتابات بأنواعها المختلفة وزخرفة الحوائط بالبلاطات الخزفية والأسقف في العمارة[٣٨].

وسرعان ما سوف يجري إيثار المملكة النباتية على الأشكال الهندسية، دون التخلي عن الكتابات التي تتمتع باهتمام متواصل، وإذا لم يكن من النادر أن يشكل القاشاني [البلاطات الخزفية] زخرفاً متكرراً من المسطحات الواسعة (كما نجد ذلك في إيران).

فإنه يشكل في أغلب الأحوال لوحات متميزة بجلاء بعضها عن البعض الآخر وتفصل بينها حدود واسعة، بشكل يمكن معه للمرء أن يتصور أنه بإزاء طنافس (أبسطة) معلقة على الجدران، ويحسن البحث عن أصل هذا الأسلوب في العادة التركية البدوية القديمة المتمثلة في تعليق السجاجيد على جوانب الخيام (الجناح السلطاني في الجامع الجديد (Yeni Cami) أواخر القرن السابع عشر الميلادي، (قاعة الختان في قصر طب قابي Topkapi). أما المواضيع المختارة لتزيين الآثار فهي لا تختلف كثيراً، بوجه عام، عن المواضيع التي تقابلها على التحف المصنوعة، خاصة على المنسوجات، فالزهور تحتل مكانة متميزة في جدول المواضيع، وأحياناً ما تكون جد قريبة من النموذج الطبيعي. (شكل ٦٣ ، ٧٦)[٣٩].

---

[٣٨] د. محمد زينهم – التواصل الحضاري للفن الإسلامي وتأثيره على فناني العصر الحديث – الطبعة الأولى – سنة ٢٠٠١ – ص٤٢ ، ٥٠.

[٣٩] إشراف: روبير مانتران – تاريخ الدولة العثمانية – ترجمة: بشير السباعي – الجزء الثاني – الطبعة الأولى – القاهرة – ١٩٩٣ – ص٣٥٧ ، ٣٥٨.

أما زخارف القرن (١٠هـ - ١٦م) بصفة عامة يلاحظ في بلاطات هذه الفترة التنوع والثراء واختلاف الطرز الزخرفية، ليس فقط بين زخارف البلاطات التي تكسو المباني المختلفة، بل في البلاطات الخزفية التي تزين المبنى الواحد، وكل طراز له مميزاته وخصائصه الفنية، ويعبر عن إحساس فني محدد، ويرجع ذلك إلى الولع الشديد بالتنوع في التصميمات الزخرفية وبصفة خاصة الزخارف النباتية التي رسمت بحرية وانطلاق وكأنها تنبت من الأرض أو تخرج من الزهريات (شكل ٢٢، ٣٢ ، ٤٦)، فمن الأزهار نرى زهرة شقائق النعمان (زهرة اللاله) والقرنفل وزهرة العسل وكف السبع وزهرة عمامة السلطان والرمان وغيرها، ومن الأشجار شجرة السرو وشجرة النخيل والدوم، ومن الثمار عناقيد العنب وثمار الرمان.

والملفت للنظر في معظم هذه العناصر النباتية أن كل عنصر منها مثل بأسلوب محاك للطبيعة، وفي نفس الوقت نجدها مرتبة في تكوينات زخرفية جديدة ومبتكرة غير مألوفة من قبل، يكفي أن نذكر أن البلاطات الخزفية التي كانت تزدان بها العمائر بمدينة "اسطنبول" في القرن (١٠هـ - ١٦م) كانت تشتمل زخارفها على عدد ٢٧٦ شكلاً مميزاً ومختلفاً من زهرة شقائق النعمان (اللالة).

إن هذه الثروة الهائلة من الزخارف النباتية التي استخدمت في هذه الفترة ترجع بصفة أساسية إلى حب الأتراك الشديد للزهور، حيث عمل الأتراك على استيراد العديد من شتلات الزهور المختلفة واستنباتها وزراعتها والحصول على سلالات جديدة منها.

ويذكر الرحالة الذين زاروا مدينة "أدرنه" في القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين (١٦ – ١٧م) أنه يمكن رؤية حقول لا نهاية لها من زهرة الزنبق والنرجس وشقائق النعمان حول المدينة، كما انتشرت حدائق الزهور بصفة خاصة في تركيا حول المقابر، كما كانت زهور الزنبق والريحان والبنفسج تنتشر حول الجوامع. ولقد كان للأتراك حقاً تذوق فني وإحساس جمالي انعكس على فنونهم المختلفة، فالأتراك هم الذين زخرفوا جدران مبانيهم بالبلاطات الخزفية التي اشتملت على أنواع الزهور المختلفة، فلقد كانوا حقاً محبين للفن ومشجعين له وفنانين أضافوا فصلاً جديداً للفن الإسلامي[٤٠].

إن دراسة الموضوعات الزخرفية متشعب عسير وقد لا يتوقع الإنسان للوهلة الأولى هذا الكم الهائل من الزخارف الذي يحمل أنماطاً وأساليب مختلفة رائعة، وقد قسمنا الموضوعات إلى مجموعات رئيسية ليتسنى لنا الإطلاع على أكبر عدد ممكن من الزخارف[٤١].

فإن الموضوعات الزخرفية النباتية كانت تميل إلى صدق تمثيل الطبيعة، والتي انتشرت على الخزف والبلاطات الخزفية والنحاس، وقد يراعى في الزخرفة الهندسية والنباتية معاً مبدأ التقابل والتماثل. وتتألف المجموعة الأولى من موضوعات خاصة بالأزهار والنباتات ويمكن تقسيمها إلى ثلاث مجموعات صغيرة:-

<u>١ - أسلوب هاتاي:</u>

ويشكل هذا النمط من الموضوعات النباتية أساس الفنون الزخرفية عند الأتراك وقد حمل هوية نبتة مجردة من العسير أن يحصل الإنسان على شكلها الأساسي الطبيعي.

---

(٤٠) د. ربيع حامد خليفة – الفنون الإسلامية في العصر العثماني – الطبعة الولى – القاهرة – ٢٠٠١ – ص٣٧ ، ٣٨.
(٤١) أعده: أحمد المفتي – فن الزخرفة والتوريق – الطبعة الأولى – ١٩٩٧ – ص٩ ، ١٠ ، ١١.

٢- موضوعات نباتية

ذات طراز قريب من الطبيعة بصورة معقولة والأكثر شيوعاً بينها، زهرة التوليب، والقرنفل، والخشخاش، والورد، والبنفسج، والنرجس.

ويتفرع من كل نبتة عدد وافر من شتى المجردات، وعلى سبيل المثال هناك ٣١٢ موضوعاً لزهرة التوليب عثر عليها على إفريز جداري في "اسطنبول"، و٣٥٠ نوعاً مختلفاً من الورد ذاتها على حجارة قبور قديمة، و٥٨٥ نوعاً على المطرزات والمنسوجات والأقمشة.

٣- نمنمات نباتية

وتحمل الأسلوب الطبيعي في رسمها وتكوينها، وتتألف من وردة مفردة أو باقات من الورد مع أصص أو بدونها، وهذا النمط من الموضوعات هو الأكثر شيوعاً في القرن الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين.

- الأوراق:

وتتدرج من التجريد إلى المذهب الطبيعي، وتضم أشكالاً من فص واحد، أو ثلاثة فصوص، أو خمسة أو أشكال متعددة.

- الأشجار:

ثمة مجموعة من مختلف أشكال الأشجار يمكن العثور عليها في الفن الزخرفي عند الأتراك المسلمين ولكن الأشكال الخمسة الأكثر شيوعاً هي شجرة السرو، وعدد من أشجار الفواكه والأشجار المزهرة.

- الفواكه:

وهي مصدر ترى في الموضوعات التي كانت نادرة حتى القرن الثامن عشر الميلادي إلا أنها أصبحت واسعة الانتشار فيما بعد كالعنب والرمان فهما يشكلان أهمية متميزة باعتبارهما يتطلبان خاصية رمزية[٤٢]، أما أسلوب عمل الزخارف النباتية وتكوينها، فقد تدرج الفنان فيه، حيث كان في بداية الأمر، يرسم الشكل الزخرفي المطلوب، ثم اهتدى إلى طريقة تقسيم ذلك الشكل إلى نصفين متناظرين متساويين، فإدى ذلك إلى سهولة العمل واختصار الوقت.

ولكن كان الفنان طموحاً، وقد شغف بالتناظر وملء الفراغ، فابتكر طريقة تقسيم الشكل الزخرفي إلى أربعة أقسام متناظرة ومتقابلة وأهم الزخارف التي استعملت في الزخارف الجدارية الجدارية المتوارثة هي أوراق العنب وغيرها من النباتات المذكورة فيما سبق[٤٣].

- العناصر والأشكال الهندسية:

تعد العناصر الهندسية من أغنى العناصر الزخرفية في العمارة الإسلامية[٤٤]، وإن قل أو ندر استخدامها في زخرفة البلاطات الخزفية بالعصر العثماني، نجد مثال لذلك بجامع السلطان أحمد (شكل ٨٢).

٤- الخط والكتابة العربية

تحتل الكتابة مركزاً هاماً في زخارف البلاطات الخزفية في النصف الأول من القرن السادس عشر الميلادي، وتقدم البلاطات الخزفية التي وجدت بالجوامع غالباً كلمات لآيات من القرآن الكريم مكتوبة بخط جميل ونرى بداخلها

---

[٤٢] المرجع السابق: أحمد المفتي (فن الزخرفة والتوريق)- ص١٠ ، ١١.
[٤٣] د. عادل الألوسي – روائع الفن الإسلامي – الناشر: عالم الكتب – ٢٠٠٣ – ص٢٣ ، ٢٤.
[٤٤] المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – الفن العربي الإسلامي – الجزء الثالث (الفنون) – تونس – ١٩٩٧ – ص٥٤.

رسوم متنوعة ومتكررة ببساطة، وتظهر بنظام متألق وجميل وهي تغطي عدد كبير من البلاطات الخزفية التي وجدت بالجوامع العثمانية. (٤٥)

اهتم العثمانيون بالزخارف الخطية وخاصة بخط جلي الثلث وعملوا على رسوم زخرفة الجوامع والنقوش الكتابية التذكارية وغيرها، وفضلوا في زخارفهم الكتابية الحروف الكوفية المنتهية بتوريقات وغطيت أحياناً مداخل العمائر بأشرطة كتابية قليلة [أمثلة عديدة سوف نتناول الحديث عنها](٤٦).

اندمج في المعجم الزخرفي كثير من العناصر من أصل صيني [ذو تأثير صيني] فهو يجمع وحدات زخرفية من أصل الأشكال، فإن الزخرفة الخارجية نجدها لنبات Hatay وإيحاءات من اللوتس الصيني مع أسلوب Festoons وهو حبل من زهور وأشرطة واللوتس والأزهار بالأزرق (Cyanin Blue) مع خلفية بيضاء.

أما الزخارف الداخلية فهي نبات ذو فصوص مع الطراز الرومي (القرنفل) والأرابيسك في خلفية بيضاء يعاقب ذلك الأرابيسك (أشكال غير نباتية) في خلفية زرقاء (Cyanin Blue) مع رسم على جدار بنباتات وزهور وفصوص(٤٧)، كما هو الحال بالنسبة للأشرطة المتموجة المنبثقة من التنينات، زخارف من التشنتماني (ثلاث لآليء على شكل مثلث) (شكل ٧٩) و "شفاه بوذا" التي يمكن للفرد أن يرى فيها بالأحرى سحباً، والحال أن زخارف التشنتماني وشفاه بوذا غير الغائبة بالمرة في العمارة (بهو قاعة المخلفات في قصر طوب قابي سراي Topkapi، وجامع رستم باشا (شكل ١٩)(٤٨).

أما الأشكال كالطيور والحيوانات فنادراً ما نجدها ممثلة على البلاطات الخزفية العثمانية، وفي بعض الأحيان تكون ممثلة بطريقة تخفيها عن عين الناظر، وفي أحيان أخرى تكون ممثلة بطريقة صريحة [لكن لا نجدها بالجوامع]، ومن الطيور المفضلة لدى المزخرفين العثمانيين طائر الببغاء والطاووس والبط (استخدم بكثرة في الأطباق... وغيرها) وهي غالباً ما كانت ترسم وهي جاثمة بين الأغصان أو وهي تحط عليها، ومن الحيوانات رسوم الأرانب والغزلان وغيرها من حيوانات الصيد والتي رسمت بأسلوب محاك للطبيعة [ندر وجودها فقد كانت تستخدم في الحمامات ولكن بقلة أما الجوامع فلا نستطيع أن نرى غير الأشكال النباتية والقليل من الأشكال الهندسية]، أما الرسوم الآدمية فلا تشاهد على البلاطات الخزفية العثمانية خلال هذه الفترة الزمنية(٤٩).

---

(45) Barbara Brend – Islamic Art – 1991 – 185.

(٤٦) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – الفن العربي الإسلامي – الجزء الثالث (الفنون) – تونس – ١٩٩٧ – ص٥٤.

(47) Maria Queirozribeiro – Iznik Pottery – Museu Calouste Gul Benkian – Lisbon – 1996 – 43.

(٤٨) إشراف: روبير مانتران – تاريخ الدولة العثمانية – ترجمة: بشير السباعي – الجزء الثاني – الطبعة الأولى – القاهرة – ١٩٩٣ – ص٣٥٨، ٣٥٩.

(٤٩) د. ربيع حامد خليفة – الفنون الإسلامية في العصر العثماني – الطبعة الأولى - القاهرة – ٢٠٠١ – ص٣٩.

الباب الثاني

تقنيات تنفيذ البلاطات الخزفية في العصر العثماني بتركيا

الفصل الاول

يتناول تقنيات تكنولوجيا البلاطات الخزفية من حيث:

١- الخزف (نبذة تاريخية - مراكز الصناعة)
٢- الخامات المستخدمة في التصنيع وتقنياتها من حيث : (طريقة الصناعة –درجات الحرارة –الالوان)

نبذة تاريخية

الخزف

يعتبر فن الخزف من ارقى الفنون التطبيقية فى حياة الانسان اذا استطاع الانسان عبر التاريخ ان يعبر عن حاجاته ويفصح عن مكوناته فانه على صلة وارتباط عميق بحياته قال تعالى فى محكم تنزيله "خلق الانسان من صلصال كالفخار" صدق الله العظيم.

وشاع استعمال كلمة الخزف بين الباحثين فى العصر الراهن للدلالة على المصنوعات الفخارية ذات الطلاء الزجاجي الذى يغطى سطحها الخارجى وطبقة التزجيج تجعل المصنوعات ناعمة الملمس، جميلة الشكل تسر الناظرين

لعلنا ندرك ان المرحلة الاولى من حياة الانسان تمتاز بالبساطة، فقد استخدم ادوات بدائية فى اعماله اليومية وبديهى ان تكون تلك الفخاريات بسيطة و اقل متانة وجودة، وصار الانسان يطور تلك الاوانى وينوع بها حسب حاجاته اليومية ثم انتقل من المرحلة النفعية الى الجمالية واخذ يزين تلك الاوانى بخطوط سوداء او حمراء تارة بعفوية وتارة بشكل خطوط متوازية او متشابهة اضفت الجمال على تلك الاوانى.

ثم تفنن الانسان فى صناعة الفخار فجعل اوانيه دقيقة بعد ان اكتشف عجلة الفخار ومع مرور الزمن تقدمت تقنية عمل الخزاف من حيث تكوين الطين وخلائطه المتعددة الى تقنية الالوان الكيمائية المطبقة على الفخاريات اضافة الى تقنية الحرق من الطريقة المتبعة الحرق على الحطب (الى تقنية استعمال الفرن) وفن الزخرفة على الخزف قد تكون بداية فن التصوير، ربما كان التصوير عند الشعوب البدائية لم يكن فنا قائما بذاته ومستقلا انما كان مرتبطا بفن الخزف وصناعته[٥٠].

لابد لتاريخ الخزف من الاعتماد على اسس عديدة حتى يكون التاريخ واقعيا او قريبا من الواقع بقدر الامكان ومن اهم الاسس التى اعتمد عليها العلماء فى تاريخ الخزف المادة الخام وطريقة الصناعة والزخارف ثم المكان الذى عثر عليه فيه.

ولعل الانسان قد فكر فى الحصول على اجود انواع الطينة الصناعية ولم يكتف بالطينة الطبيعية غير الجيدة بل لجا الى استعمال الطينة الصناعية المؤلفة من عدة مواد والتى يتوفر لها من الصلاحية ما لا يتوفر للطينة الطبيعية وذلك لرغبته فى الحصول على نوع من الخزف الجيد الذى لاينكسر سريعا.

ولم يقتصر تطور الصناعة فى تلك العصور المبكرة على (عجينة الخزف) بل قداها الى الطلاء و الدهان حتى لاتتسرب السوائل منها عند وضعها فيها.

فقد كان الانسان قد وصل الى اكل اللحوم ، كما اصبح فى حاجة الى اوان لانضاج اللحوم فوق النار وقد ادت حاجته هذه الى اهتدائه الى عملية حرق الخزف فى درجة حرارة مرتفعة واذا كان هذا هو حال الخزف فى العصور القديمة فان اهمية فى العصور الوسطى وخاصة فى عهد الحضارة الاسلامية قد زادت الى درجة جعلته فى مركز الصدارة بين الصناعات الاخرى ولم يكن ذلك راجعا بطبيع الحال الى القيمة المادية لهذه الاوانى الخزفية فقد سبقها الاوانى المصنوعة من الذهب والفضة التى كان رجال الدين يكرهون استعمالها هذا من جهة ومن جهة اخرى لتقدم الحياة الاجتماعية التى تطلبت زيادة الحاجة الى انواع ممتازة من الخزف.

---

[٥٠] نذير الزيات – فن الخزف – بيروت – لبنان – ص٥.

وقد كان انتاج الخزف فى العالم الاسلامى عظيما جدا وامتاز بتنوع منتجاته وتعدد اشكاله وطرق زخرفته واساليب صناعته كما برع المسلمون بصفة خاصة فى طلاء الخزف المعدنى ذات الالوان المختلفة فى بلاطات القاشانى (البلاطات الخزفية)[٥١].

ان مجموعة الخزف هى اكبر ما وصلنا من تحف الفن الاسلامى فهى كثيرة العدد جدا متنوعة المواضيع نجدها فى كل بلد اسلامى كما تتشابه اساليبها الفنية بكل مكان ويبدو من تطور الفنون الزخرفية ان منبع الابتكار فيها كان فى فارس و العراق وهى استمرار وتطوير لصناعة الآجر المزجج الذى استخدمه بكثرة العرب القدماء فى بلاد ما بين النهرين ومنها كانت تنتقل الاساليب بسرعة غريبة فى سائر البلاد الاسلامية.

وقد استعمل المسلمون الخزف فى صناعة البلاطات الخزفية الجميلة لكسوة الجدران فى البيوت والجوامع والمدارس وغيرها من المبانى كما استعملوه فى عمل الاوانى من اكواب واباريق--- وانواع اخرى من التحف الفنية.
وقد بدا صنع الخزف الاسلامى اول الامر كصناعة الخزف الساسانى والبيزنطى ثم استقل باسلوب اسلامى خالص وتنوعت اساليب الزخرفة بالرسم تحت الطلاء الزجاجى الشفاف بالالوان او بالبريق المعدنى او بالتذهيب فوق طلاء زجاجى شفاف او غير شفاف وبالنحت والحز والتخريم وبالصب فوق القالب والمينا[٥٢].

مع ظهور الدولة العثمانية فى القرن العاشر الهجرى السادس عشر الميلادى بدات بعض الاساليب القديمة فى الانحسار مع ظهور بعض الانماط الحديثة ويرجع الفضل فى هذا لتشجيع الحكام العثمانين للفن والفنانين ورعايتهم بما فيهم الخزافين ونتيجة لذلك بذل هؤلاء الخزافون كل ما لديهم من طاقة للتعلم والتجريب للحصول على افضل التقنيات[٥٣].

فالخزف الحاضر حضورا واسعا جدا فى التكسيات الجدارية ليس اقل من التحف المصنوعة كالصحون والاطباق والاقداح والفسقيات والاباريق والقوارير واقداح الشرب الكبيرة بل وصناديق حفظ الاقلام الخزفية.
والواقع ان التربة المستخدمة فى الورش الكبرى للامبراطورية العثمانية التى يمكن الحديث عن اماكن تواجدها "دمشق" "ورودس" "اسطنبول" "ازنيق" هى تربة سيليكية للغاية الامر الذى يناسب تزجيجا عاليا (الطلاء الزجاجى) ومن ثم يجعل الزخرفة اكثر جمالا[٥٤].

لقد كان للخزف العثمانى مكانه المرموق بين الخزف الاسلامى، ذلك لدقة صنعه وجمال زخارفه والوانه على ان تلك المكانة التى بلغها الخزف العثمانى لم تكن وليدة الصدفة بل كانت وليدةعدة عوامل بعضها جغرافى يرجع الى تربة الاقاليم التى وفرت وبطانات والوانا جيدة وطلاءات زجاجية نقية الشوائب والبعض الاخر يرجع الى استقرار السياسة فى البلاد وانتعاش الاحوال الاقتصادية وقد كان للاتراك العثمانين مدرسة فى صناعة الاوانى الخزفية وفى صناعة البلاطات والتى استخدمت فى زخرفة معظم عمائرهم من القرن الثامن الهجرى الرابع عشر الميلادى (٨هـ - ١٤م) وحتى نهاية القرن الثانى عشر الهجرى الثامن عشر الميلادى (١٢هـ - ١٨ م)، ومما ساعد على دراسة خزف العصر العثمانى انه لايزال يكسي جدران الجوامع والقصور والمدارس والحمامات وبطبيعة الحال هذه العمائر

---

(٥١) د. سعاد ماهر – الفنون الإسلامية – أستاذ الآثار المصرية – كلية الآثار سابقا – القاهرة – ١٩٨٦ – ص١١ ، ١٢.
(٥٢) انور الرفاعي – تاريخ الفن عند العرب والمسلمين – الطبعة الرابعة – جامعة دمشق (١٩١٤ – ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٨ – ١٩٩٩م) – ص١٥٤ ، ١٥٥.
(٥٣) د. صفوت نور الدين – رفيق الخزاف – ١٩٩٩ – ص١٢١.
(٥٤) إشراف: روبير مانتران – تاريخ الدولة العثمانية – ترجمة بشير السباعي – الجزء الثاني – الطبعة الأولى – القاهرة – ١٩٩٣ – ص٣٦٠ ، ٣٦١.

معروف تاريخ انشائها[٥٥]، يتزامن العصر الذهبى لصناعة الخزف مع قمة الامبراطورية العثمانية وذلك فى عهد السلطان الاعظم سليمان (٩٢٨هـ - ١٥٢٠م /٩٧٤هـ - ١٥٦٦م).

كان للسلطان نشاط كبير ومهم فى صناعة الخزف فى "ازنيق" وكان له اكبر تاثير فى احضار مئات من الصين لصناعة الخزف الصينى ذو اللون الازرق(Prussian Blue Hue) بدرجاته والابيض لكى تصل الى القصر الامبراطورى[٥٦]، وفى الوقت الذى كان فيه سلاطين العثمانين مشغولين بتثبيت اركان دولتهم ظهر نوع من الخزف عرف باسم خزف "ملتيس" (miletos) نسبة الى البلد المسماة بهذا الاسم، وان كان لم يعثر فى هذه المدينة على قطع تالفة فى الفرن مما تثبت انها من صناعتها ولكن مصانع الخزف كانت وما زالت اثارها موجودة بالمدينة ويمتاز هذا النوع بانه من الفخار ذى العجينة الحمراء الخشنة ومدهون بطبقة من البطانة البيضاء وزخارفه مرسومة فوق هذه الطبقة البيضاء باللون الازرق الداكن المعتم (Prussian Blue Hue) كما انها محددة باللون الاسود ثم تغطى الزخارف بطلاء رصاصى وقلما نجد قطعا ملونة باللون الازرق (Deep Oriental Blue) والاخضر (CyaninGreen) فقط وبدون زخارف وزخارفها تتكون من اشكال هندسية او دوائر تحتوى على زخارف اخرى.

ويشبه خزف "ملتيس" من حيث الشكل خزف ايران الريفى وخزف سوريا ومصر فى القرن الرابع عشر الميلادي ، وان اختلف عنها جميعا من حيث الطينة اذ انه من الفخار الاحمر ومن ثم فاننا نرى ان خزف "ملتيس" خزف اسلامى شعبى لا اثر للفن البيزنطى فيه وقد اختفى هذا الخزف فجاة فى نهاية القرن الخامس عشر الميلادى دون ان يكون لخزف "ازنيق" الجيد اثرفى هذا الاختفاء[٥٧].

لقد كانت منطقة "ازنيق" و "كوتاهيه" هما مركز الخزف فى تركيا وفى الفترة التى سبقت الفتح العثمانى لتركيا كان انتاجهما من الفخار المطلى بالبطانات هو تقليد لخزف وفخار فارس وافغانستان[٥٨].

يعتبر القرن السادس عشر الميلادي نقطة تحول فى تاريخ الفن التركى عامة والتخزيف بصفة خاصة فقد كان للانتصارات التى احرزها السلطان سليم الاول فى ايران واستيلائه على مدينة "تبريز" سنة ١٥١٤م اكبر الاثر فى ذلك التحول فقد احضر عند رجوعه الى القسطنطينية "اسطنبول" ما يربو على سبعمائة أسرة من امهر اسر الصناع من مدينة تبريز التى كانت تعتبر فى ذلك الوقت مركزا هاما من مراكز الصناعة فى غرب ايران.

اما الخزف التركى الاصيل ذا المميزات الواضحة والشخصية المستقلة ظهر فى النصف الثانى من القرن السادس عشر الميلادى وامتاز خزف هذه الفترة باحتوائه على اسلوب زخرفى عناصره مرسومة باسلوب طبيعى الى حد كبير وذلك الى جانب العناصر الزخرفية المحورة المتاثرة بالاسلوب الفارسى ولعل هذا الاسلوب الفنى الجديد كان وليد تاثر الفن التركى بالفن الواقعى الذى انتشر فى اوربا فى عصر النهضة.

على ان التاثير الجديد الذى اتى هذه المرة من الغرب كان شئيا طبيعيا بالنسبة لموقع تركيا الجغرافى فقد كانت لها علاقات تجارية مع دول شرق اوروبا ومع ايطاليا بصفة خاصة منذ النصف الثانى من القرن الخامس عشر الميلادى وقد ادى ظهور هذا الاسلوب الواقعى الجديد الى ظهور اسلوب تركى اصيل يغاير الاسلوب الفارسى الذى كان سائد من قبل[٥٩].

---

(٥٥) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – الفن العربي الإسلامي – الجزء الثالث (الفنون) – تونس – ١٩٩٧ – ص٣٦٩.
(56) Geze Fehervari – Pottery of the Islamic World – 1998 – 86.
(٥٧) د. سعاد ماهر – الخزف التركي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٧٧ – ص١٧.
(٥٨) د. صفوت نور الدين – رفيق الخزاف – ١٩٩٩ – ص١٢١.
(٥٩) د. سعاد ماهر محمد – الخزف التركي – ١٩٧٧ – ص٢٠ ، ٢١ ، ٢٦.

ينقسم الخزف العثماني الى ثلاثة مراحل

- المرحلة الاولى

تاثرت بالنماذج الصينية التى نشاهدها فى العصر المغولى والصفوى

- المرحلة الثانية

تمتاز بزخارفها النباتية وخاصة استخدام الزهور المحورة كازهار السوسن والقرنفل

- المرحلة الثالثة

تميز الخزف فى هذه المرحلة بنقوشه من الحيوانات والطيور (قلت استخدامها على البلاطات الخزفية) بجانب الوحدات النباتية والازهار التى كانت سائدة فى المرحلة السابقة ونراها بقصر طوب قابى Topkapi الذى شيد عام ١٥٦١ م يرى حشدا رائعا من زخارف البلاط تعتبر روعة من روائع الفن الخالدة والتى منحت العصر العثمانى طابعا فنيا مميزا (شكل ٦٤)[٦٠].

قد اجمع علماء الاثار ان صناعة الخزف قد وصلت الى القمة من منتصف القرن السادس عشر الميلادى حتى منتصف القرن السابع عشر الميلادى وذلك من الناحية الصناعية والزخرفية حتى اعتبر هذه الفترة العصر الذهبى للخزف التركى، تعتبر نهاية القرن السابع عشر الميلادى وبداية القرن الثامن عشر الميلادى حدا فاصلا فى تاريخ صناعة التخزيف فى تركيا والسبب فى ذلك واضح "إذ أن الحالة الأقتصادية تتبع دائما الأحداث السياسية، ولما كان القرن الثامن عشر الميلادى فى تركيا عصر تدهور سياسى إذ بدأت تركيا تخسر المعارك الحربية التى خاضتها فتقلصت ممتلكاتها ونفوذها فى الخارج، فقد تبع ذلك فقدان كثير من أسواقها هناك.

وإذا كان التدهور الذى طرأ على الحالة الصناعية فى تركيا تبعا للحالة السياسية والأقتصادية أخذ يسير بخطى بطيئة , وهى العادة دائما , فإنه فى صناعة الخزف وخاصة القاشانى (البلاطات الخزفية) سار بسرعة مما جعل الفرق بين خزف القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين واضحا جليا.

لقد كان فن صناعة الخزف وخاصة القاشانى (البلاطات الخزفية) فنا ملكيا , فقد قامت هذه الصناعة بإرادة الملوك والسلاطين منذ القرن الثالث عشر الميلادى، ومن ثم فقد أصبح لصناعة الخزف مركز الصدارة بين الصناعات التطبيقية وكانت الأوامر الملكية إلى الوزراء لعمل القاشانى (البلاطات الخزفية) لتكسية القصور السلطانية وعمائر الدولة الدينية والدنيوية الهامة.

من أهم عناصر التصميم الخزفى :

١- الخط line

كلمة خط لها معنى واسع فيمكن أن يكون إتصال فى مساحة أو يكون محيطا بالشكل كله، ويمكن أن يكون عريضا أو رفيعا أو حادا أو متماوجا أو مستديرا ومهما تكن وظيفة الخط فهو يوحى الحركة فى بعض الأتجاهات ليحدث أنفعالا معينا ، فالخط العامودى يوحى بالتسامى والقوة , والخط الأفقى بالهدوء والطمأنينة والخط المنحرف يوحى بالحركة والخط المنحنى بالرقة والليونة والمرونة والرشاقة...... فالخطوط المتشابهة فأنها تدعم بعضها البعض والخطوط المتعرجة تظهر الحدة والخطوط المتوازنة تظهر قوة أكبر.

---

[٦٠] نذير الزيات – فن الخزف – بيروت – لبنان – ص٦٧

٢- القياس

أن حجم البلاطة الخزفية (للنموذج الخزفى) يعتمد أساسا على الغرض المستعمل فيه , حيث يجب أن تكون الزخارف مناسبة لحجم البلاطة الخزفية.

٣- التكرار

أن يكون التكرار فى تصميم الزخارف ليصبح وحدة واحدة.

٤- التوازن

أن تكون نماذج الزخارف متشابهة أو غير متشابهة بها إتزان فى الأستخدام من حيث (الخط واللون).

٥- التوزيع والتباين

وهو أن يضيف الخزاف مساحات لونية, إلى المساحات التى يعتبرها فارغة لتعطى الجمال.

٦- اللون

الألوان مبهجة للحياة فالطبيعة بلا ألوان جامدة حزينة واللون من أكثر العناصر حساسية وإثارة فالألوان تلعب دورا هاما فى بناء العمل الفنى كما تلعبه الخطوط والمساحات والظلال[٦١].

---

[٦١] المرجع السابق: نذير الزيات (فن الخزف) – ص١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٣.

مراكز صناعة الخزف العثمانى بتركيا

١ـ مدينة "بورصة" Bursa

تقع هذه المدينة فى غرب آسيا الصغرى على شواطىء بحر مرمرة، أستولى عليها أورخان ثم عثمان الأول من البيزنطيين سنة ١٣٢٦ م، وقد أكتسبت هذه المدينة أهمية خاصة فى العصر العثمانى كما أنها تعتبر من المدن الهامة التى تميزت بأنتاج الخزف والبلاطات الخزفية فى تركيا فى القرن التاسع الهجرى الخامس عشر الميلادى، بل وأول مركز لصناعة الخزف بالمعنى الصحيح بدأ فى أنتاج البلاطات التركية منذ أواخر القرن الثامن الهجرى الرابع عشر الميلادى بخلوها من الزخرفة أو ذات اللون الواحد قد يكون الأزرق (Deep Oriental Blue) أو الأصفر (Permanent Dark Yellow) وعادة مايحيط بهذا النوع من البلاطات إطار مذهب، ومن العمائر التى زخرفت بهذا النوع من البلاطات جامع مراد الأول فى مدينة "أزنيق" الذى يرجع تاريخه إلى سنة ١٣٧٨ م.

ثم تطور إنتاج هذه المدينة فى القرن التاسع الهجرى الخامس عشر الميلادى حيث أنتجت بلاطات تزينها زخارف نباتية وهندسية وكتابية بالخط الكوفى والنسخى، ومن أشهر العمائر التى زخرفت بهذا النوع من البلاطات الخزفية الجامع الأخضر والذى شيد سنة ١٤٢٢ م (شكل ١،٢).

أن مدينة "بورصة" أستمرت فى أنتاجها الخزفى فى القرن العاشر الهجرى السادس عشر الميلادى، وأن الحمامات التى توجد بهذه المدينة والتى قام رستم باشا بتجديدها فى القرن (١٠هـ – ١٦ م) تزخر بآلاف البلاطات فى هذه المدينة وهى تجعل بورصة تقف فى إنتاجها الخزفى على قدم المساواة مع مراكز الخزف الأخرى فى تركيا فى العصر العثمانى.

٢ـ مدينة "أزنيق" Iznik

تعتبر هذه المدينة من أهم وأقدم مراكز الصناعات الخزفية فى تركيا، وهى تقوم على أنقاض مدينة يونانية قديمة عرفت باسم (نيقية) أشتهرت فى العصر البيزنطى بالمصنوعات الخزفية وهى تقع شرق مدينة "بورصة" بنحو ثمانين كيلو مترا، كما أنها تقع جنوب شرقى مدينة "اسطنبول".

وقد أزدهرت الصناعات الخزفية فى هذه المدينة ووصلت إلى قمة النضوج فى القرن العاشر والحادى عشر الهجرى (١٦ – ١٧ م) ولاشك أن توافر الطينة الجيدة بها والتى تشبه إلى حد كبير طينة البورسلين الصينى (الكاولين) كانت من العوامل الهامة وراء الأزدهار والنضوج.

وفى نهاية القرن العاشر الهجرى (١٦ م) (كتب سعد الدين المؤرخ التركى) أن تربة مدينة "أزنيق" تنتج أوانى خزفية يعجز اللسان عن وصفها، وأنه لمن الصعوبة حقا أن تميز بينها وبين البورسلين الصينى وأن الخزف الذى أستعمل فى زخرفة الجوامع والعمائر الهامة فى تركيا قد أنتجته المصانع الخزفية فى هذه المدينة[٦٢].

أيضا أن موقع مدينة "أزنيق" حيث تقع على الطريق الرئيسى الممتد من "حلب" إلى "اسطنبول" مارا "بدمشق" و"بورصة" يعتبر أحد الأسباب الهامة التى أدت إلى الأنتشار الكبير لخزف "أزنيق" سواء الأوانى والبلاطات الخزفية فى جميع أنحاء ولايات الدولة العثمانية[٦٣].

وجدت فى "أزنيق" ثلاثة نماذج رئيسية يجب أن نتنبه أليها وهى :-

---

[٦٢] المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – الفن العربي الإسلامي – الجزء الثالث (الفنون) – تونس – ١٩٩٧ – ص٣٦٩ ، ٣٧٠ ، ٣٧١.
[٦٣] د. ربيع حامد خليفة – الفنون الإسلامية في العصر العثماني – الطبعة الأولى – القاهرة – ٢٠٠١ – ص٥٨ ، ٥٩.

النموذج الأول :

تغطى القطع بالرسوم المنفذة بأنسياب الرسم عليها وهى تماثل الرسوم المنفذة "بإيران" و"أفغانستان" فى الفترة القرن الرابع عشر الميلادى غالبا.

النموذج الثانى :

عرف بأسم أسلوب "ملتيس" (أسم مدينة) ويبدأ هذا الأسلوب من النصف الثانى من القرن الرابع عشر الميلادى حتى نهاية القرن الخامس عشر الميلادى، وهذا الأسم أخذ من أسم مدينة "ملتيس" وجدت هناك أول قطع ولكن بدون حرق، يتكون أسلوب "ملتيس" من طينة حمراء يلون عليها بالأزرق(Prussian Blue Hue) والأسود والأخضر (Cyanin Green) فوق سطح أبيض ثم يغطى بعد ذلك بالجليز (دهان شفاف)، تتكون هذه الزخارف من أشكال هندسية وزخارف نباتية وخطوط تتألق بعمق، لقد عرف حديثا أن هذه البلاطات صنعت فى "أزنيق" فهذه القطع الخزفية من لم يدخل عليها أى تأثير أجنبى إلا بعض الوحدات الزخرفية مثل الأشكال النباتية ذو تأثر صينى (تأثيرات صينية) وذلك باستخدام اللون الأبيض والأزرق فى الخزف الصينى، نجد أيضا البلاطات المنفذة بجامع "أدرنه" ١٤٣٣ م معاصر لها القطع المرسومة بالأبيض والأزرق (Cyanin Blue) والتى صنعت فى "أزنيق".

النموذج الثالث :

نجد أن تصميمات النموذج الثالث عرفت بأسم أسلوب "أزنيق" وغالبا هذا النموذج قسم إلى ثلاثة نماذج أو طرق (أساليب) أخرى ولكنه من قبل كان يقسم إلى أربعة مجموعات وهى نموذج إبراهيم "بكوتاهيه" و مجموعة دمشق والقرن الذهبى وRhodian .

- فنجد فى المجموعة الأولى "بأزنيق" تشتمل على نموذج إبراهيم بكوتاهيه من ١٤٩٠ م حتى ١٥٢٥ م
- أما المجموعة الثانية "بأزنيق" فتتكون من دمشق والقرن الذهبى من ١٥٢٥ م حتى ١٥٥٥ م.
- أما المجموعة الثالثة فتتضمن Rhodian من ١٥٥٥ م حتى ١٧٠٠ م[٦٤].

وتتميز زخارف المجموعة الأولى من الخزف "أزنيق" والتى عرف بأسم "كوتاهيه" بأستخدام الزخارف النباتية المتأثرة بالأساليب الصينية ورسوم السحب الصينية والكتابات الكونية وذلك باللون الأزرق (Cerulean Blue) على أرضية بيضاء.

أما المجموعة الثانية من خزف "أزنيق" والذى عرف باسم خزف "دمشق" وأن كان من الثابت أن مكان صناعتة مدينة "أزنيق" مما يؤكد ذلك أن أحد المشكاوات التى تتبع فى أسلوبها الزخرفى أسلوب مجموعة "دمشق" وهى من ضمن مجموعة من المشكاوات الخزفية أمر بعملها السلطان سليمان القانونى لكى توضع فى قبة الصخرة ببيت المقدس عندما أصلحها عام ١٥٤٥ م وقد أحتوت هذه المشكاة على نص كتابى مؤرخ عام (٩٥٦ هـ - ١٥٤٩ م) وأهم مافى هذا النص أنه يبين أنها قد صنعت فى مدينة "أزنيق" وتتميز زخارف المجموعة الثانية بأنها تجمع بين الأسلوب الواقعى والأسلوب المحور وإستخدام الزخارف كزهرة القرنفل والنرجس واللوتس بكثرة وذلك إلى جانب إستمرار الزخارف التى تحاكى الرسوم الصينية مثل رسوم السحب الصينية المحورة، والورقة النباتية المسننة المعروفة بالساز (شكل ٣٧) فضلا عن الزخارف العربية المورقة، أما بالنسبة لألوان هذه المجموعة فأهمها اللون الأزرق (PrussianBlue Hue) و (Turquoise Green) و (Fragonard Blue) والأرجوانى (Red Cadmium)

---

(64) Robert Oharleston – World Ceramics – 1990 – 94 & 95

أما المجموعة الثالثة (Rhodian) وهى التى تعرف بأسم خزف "رودس" وتدل زخارف هذه المجموعة من الأوانى والبلاطات على مدى المهارة والدقة والذوق الفنى الذى وصل إليه الخزاف العثمانى[٦٥]، وبدأت ثورة حقيقية فى إستخدام الزخارف النباتية بأسلوب واقعى ومن الوحدات التى أستخدمت فى هذه الفترة الزهور مثل زهرة شقائق النعمان (السوسن) والقرنفل وكف السبع وغيرها.... ، أما ألوان هذه المجموعة فقد تميزت على أحتوائها على اللون الاخضر المائل إلى الزرقة (Turquoise Green) وهو اللون الذى حل محل اللون (Turquoise Blue) واللون الأحمر (Red Cadmium) والذى أستخدم بشكل بارز عن بقية الألوان، وحددت الألوان جميعها باللون الأسود وشمل ذلك التفاصيل الدقيقة، أول الجوامع التى أستخدمت البلاطات الحائطية ذات اللون الأحمر والأزرق والأخضر هو الجامع الأزرق "بأسطنبول" (١٥٥٠ م – ١٥٥٧ م) شكل (٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨) ، وفى نهاية القرن الحادى عشر (١٧ م) أضمحلت صناعة الخزف فى مركزها الرئيسى "بأزنيق" وتمثل ذلك فى رداءة الرسوم وضعف الألوان وخاصة اللون الأحمر (Red Cadmium) الذى فقد بريقه وأصبح يميل إلى اللون البنى (Pouzzoles Red).

حيث أن الوزير داماد باشا تمكن فى عام (١١١٧ هـ – ١٧٢٤ م) من إحياء هذه الصناعة من جديد، وأستعان فى ذلك بالبقية المتبقية من الخزافين المهرة فى مدينة "أزنيق" حيث قام بنقلهم للعمل فى "تكفورسراى" فى "اسطنبول" بالقرب من حى أيوب ويبدو أن أنتاج هذه المصانع من البلاطات الخزفية كان مخصصا لتلبية طلبات وأحتياجات القصر من أجل تغشية القصور السلطانية وعمائر الدولة الدينية والدنيوية الهامة.

مدينة "جناق قلعة" (Canak Kale)

تقع مدينة "جناق قلعة" فى غرب الأناضول على الضفة الأسيوية لمضيق الدردنيل، وتعود تسمية هذه المدينة إلى فترة متأخرة وأغلب الظن أنها عرفت بهذا الأسم فى بداية القرن (١٢ هـ – ١٨ م) وقد عرف موقع هذه المدينة عند اليونان القدماء بأسم (أبيدوس القديمة) ثم عرف عند الأتراك بأسم (أق دكنيز بوغازى) ومعناها البحر الأبيض وهو أسم يطلقه الترك على جهات شواطىء الروملى وشواطىء الأناضول المطلة على الدرنيل وبحر أيجة.

فإن كلمة (جناق قلعة – Canakkale) تعنى فى التركية (سلطانية من الفخار) أما عن بداية شهرة مدينة جناق قلعة بصناعة الفخار والخزف فهى غير معروفة بصورة مؤكدة، وإن وجود بعض مصانع للخزف بها كانت تعمل منذ وقت مبكر فى الفترة المعروفة بأسم (فترة الأمارات التركمانية – Beylik) وهى تعتقد بأن هذه المصانع قد توقفت حينما أصبحت غير قادرة على منافسة خزف "أزنيق" وخاصة النوع المرسوم باللون الأبيض على أرضية زرقاء.

والراجح أن بداية شهرة هذه المدينة بهذه الصناعات ترجع إلى فترة النصف الأول من القرن (١٢ هـ – ١٨ م) ، أما من العوامل التى أدت إلى إزدهار صناعة الخزف والفخار بهذه المدينة فى فترة القرن (١٢هـ - ١٨م) على وجه التحديد فيأتى فى مقدمتها عامل هجرة بعض صناع الخزف إليها فى هذه الفترة فقد أدى ألى تدهور مركز مدينة "أزنيق" فى صناعة الخزف عند نهاية القرن (١١هـ – ١٧ م) إلى نشأة كثير من المراكز الأخرى الصغيرة (من أهم هذه المراكز مدينة "كوتاهيه" ومدينة "أسطنبول" ومنطقة "تكفورسراى") التى كانت تقوم بعمل خزف شعبى لسد الحاجات المحلية.

ومما يدل على أنتقال بعض صناع الخزف من "أزنيق" للعمل بهذه المدينة وجود صلة بين بعض الموضوعات والعناصر والتصميمات الزخرفية التى أستخدمت فى تزيين خزف "جناق قلعة" وتلك التى أستخدمت من قبل فى رسوم

---

[٦٥] المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – الفن العربي الإسلامي – الجزء الثالث (الفنون) – تونس – ص٣٧١ ، ٣٧٢.

خزف "أزنيق" وإن أختلف أسلوب التنفيذ ويبرهن هذا الأمر على أن رسوم خزف "أزنيق" ظلت حتى فترة متأخرة مصدر الهام لكثير من الخزافين العثمانيين.

وهناك عامل آخر يتمثل فى أنتقال بعض الصناع الأرمن إلى هذه المدينة فى هذه الفترة إذ تشير المصادر إلى أن قد دخل فى عداد سكان مدينة "جناق قلعة" فى القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين عدد كبير من الأرمن واليهود حيث أقيمت فيها صناعة الفخار والخزف.

صنع خزف مدينة "جناق قلعة" فى الغالب من طينة فخارية حمراء اللون وأحيانا يكون لونها بيج أو رمادى مائل إلى الأصفرار.

ويعود أستخدام الخزاف العثمانى للطينة الفخارية الحمراء اللون فى صناعة الخزف إلى القرن (٩هـ – ١٥ م) حيث صنع معظم الخزف العثمانى فى هذا القرن (خزف بورصة) من الفخار الأحمر.

على أن أستعمال الفخار الأحمر فى الخزف العثمانى بعد القرن (٩هـ – ١٥ م) قل وأصبح مقصورا على الأنتاج الشعبى المحلى ولكن عاد للظهور مرة أخرى فى القرن (١٢هـ - ١٨ م) عندما أغلقت مدينة "أزنيق" أبوابها واصبح المجال مفتوحا أمام المصانع الشعبية المحلية لتحسين منتجاتها ويختلف الأسلوب الصناعى المستعمل فى زخرفة فخار القرنين (١٢هـ/ ١٣ هـ – ١٨م /١٩م) عن فخار القرن (٩هـ - ١٥م) أختلافا بيناً.

وتنحصر الألوان المستخدمة فى عمل الزخارف خزف "جناق قلعة" فى اللون البنى (Red Ochre) والبنفسجى الضارب إلى السمرة (Deep Oriental Violet) والبرتقالى (Suffron Yellow)، والبرتقالى المائل إلى الأحمر (Medium Oriental Red) والأصفر (Noples Yellow) والأزرق (Prussian Blue Hue)، وفى خلال النصف الثانى من القرن (١٣هـ - ١٩م) أضيف التذهيب واللون الأسود، والأزرق، والأبيض والأحمر، وإن كنا نلاحظ أن التذهيب لم يتم حرقه بشكل جيد،وعند نهاية القرن (١٣هـ - ١٩م) وبداية القرن (١٤هـ - ٢٠ م) أختفى اللون البنفسجى الضارب إلى السمرة وساد اللون الأصفر الفاتح (NoplesYellow) والأخضر(OrientalGreen) والبنى.

وبهذا تمثل الفترة من بداية القرن (١٢هـ - ١٨م) وحتى منتصف القرن (١٣هـ - ١٩ م) فترة الأزدهار بالنسبة لصناعة الأنواع الجيدة من خزف "جناق قلعة" إذ يتضح من هذه الفترة جمال التصميم، والذوق الفنى الرفيع، وجودة الصنع أما فى النصف الثانى من القرن (١٣هـ - ١٩م) أقل فى المستوى من الناحية الفنية والصناعية كما أصبحت الرسوم فى الغالب تنفذ فوق الطلاء وقلت أستخدام الزخارف، وعند مطلع القرن العشرين حدث تدهور ملحوظ فى الأسلوب الزخرفى والصناعى لهذه المدينة.

مدينة "كوتاهيه" (Kutahya)

تقع هذه المدينة على مسافة ٧٥ ميل جنوبى مدينة "أزنيق" وهى تعتبر من أهم مراكز صناعة الخزف العثمانى فى القرن (١٢هـ - ١٨م) وقد قامت صناعة الخزف فى مدينة "كوتاهيه" أساسا على يد الأرمن وذلك أنه من المعروف أن كثيرا من الأرمن قد نزحوا من "أرمينيا" إلى مدن اسيا الصغرى أبان حروب القرون الوسطى عندما أكتسحت بلاد أرمينيا غارات عارمة على أيدى سلاجقة الأتراك، كما أسفرت المنازعات بين الفرس والأتراك العثمانيين من جهة وبين الروس من جهة أخرى عن هجرة مزيد من الأرمن إلى الأناضول، حيث أستقر معظمهم فى غربى البلاد فى أماكن متعددة، وكونوا جاليات كبيرة متماسكة، وكانت مدينة "كوتاهيه" من أهم المدن التى تمركزوا بها ويبدو أن بداية إنتاج هذه المدينة للخزف فى العصر العثمانى إنما تعود إلى ماقبل فترة القرن (١٢هـ - ١٨م) حيث كان يوجد بها فى

القرن (١١هـ - ١٧م) بعض مصانع الخزف، وهى مصانع أهلية يملك الأرمن معظمها. وقد ذاعت شهرة مدينة "كوتاهيه" قبل الفتح العثمانى لأسيا الصغرى فى عمل الأيقونات الخزفية ذات الصور الدينية المسيحية، ولم يقض الفتح العثمانى على هذه الصناعة لأستقرار الحاجة إليها لوجود الرعايا المسيحيين فى الدولة. وظلت الجالية الكبيرة من الأرمن التى كانت تسكن هذه المدينة تضع هذه البلاطات الخزفية ذات الرسوم الدينية المستمدة من قصص الكتاب المقدس لتزيين جدران الكنائس بأملاك الدولة. ولم تقتصر مصانع مدينة "كوتاهية" على صنع بلاطات ذات موضوعات دينية مسيحية بل كانت أيضا تصنع بلاطات مزينة برسوم دينية إسلامية، ومن أمثلتها تجميعة خزفية تزين جدران جامع قرا أغالر داخل جناح الحريم بقصر طوب قابى Topkapi تزدان برسم منظورى للمسجد النبوى ومآذنه وقبابه وأبوابه، ويغلب على الالوان اللون الأصفر(Permanent Primary Yellow) (شكل ٦٤)

أما بلاطات "كوتاهيه" التى أزدانت بالزخارف النباتية فيصعب وضعها فى أسلوب واحد أو ضمن مجموعة واحدة، وحيث وصلتنا بلاطات خزفية تشتمل على زخارف نباتية قريبة من الطبيعة تعتبر تقليدا لبلاطات مدينة "أزنيق" وخاصة النوع الذى يطلق عليه خزف "رودس" ومعظم بلاطات هذا النوع ترجع إلى فترة القرن (١٣هـ - ١٩م) ويغلب على بلاطات النوعين السابقين أستخدام اللون الأبيض المائل إلى الزرقة واللون الأحمر الذى فقد بريقه وأصبح قريبا من اللون الطوبى (Deep Cadmium Red) واللون الأصفر الباهت (Noples Yellow)، فى حين تميزت مجموعة أخرى من البلاطات التى كانت تنتجها مدينة "كوتاهيه" بعجينتها البيضاء الجيدة وكانت زخارفها النباتية ترسم باللون الأزرق(Deep Oriental Blue) على أرضية بيضاء وهى تعتبر تقليدا مبسطا لرسوم البورسلين الصينى.

وفى الحقيقة فإن البلاطات الخزفية التى أنتجت فى القرن الثامن عشر الميلادى وأوائل القرن التاسع عشر الميلادى لايمكن مقارنتها مع النماذج التى أنتجت فى القرنين السابقين من حيث طريقة الصناعة والزخارف والألوان، فلقد وصل فن صناعة البلاطات الخزفية فى الدولة العثمانية خلال هذه الفترة إلى مرحلة التدهور والأضمحلال ولم يراع البلاطات الخزفية فى القرن الثامن عشر الميلادى التى أنتجتها مدينة "كوتاهيه" توافق العناصر الزخرفية مع المكان، كما أن الألوان فقدت أنسجامها السابق، كما فقدت الزخارف الكتابية كثيرا من رونقها السابق.

مدينة "أسطنبول" Istanbul

تعتبر مدينة "اسطنبول" من المراكز التى قامت فيها صناعة متاخرة للخزف بعد التدهور الذى اصاب مركز صناعتها الرئيسى فى مدينة "أزنيق" ففى النصف الثانى من القرن(١٣هـ - ١٩م) انشىء مصنع فى منطقة القرن الذهبى لصناعة البورسلين وكان انتاجة متأثرا باسلوب البورسلين الفرنسى.

و تنوعت اشكال الاوانى الفخارية التى كان ينتجها هذا المصنع وإزدانت منتجات هذا المصنع بزخارف نباتية محاكية للطبيعة لدرجة كبيرة وزخارف مذهبة بطريقة الروكوكو البارز الذى كان منتشرا فى اوروبا فى ذلك الوقت و كان هذا المصنع يضع علامة خاصة على منتجاتة الخزفية بالحروف العربية (اثراسطنبول) داخل منطقة بيضية الشكل مفصص الحواف.

و لم يستطع هذا المصنع الاستمرار لفترة طويلة خاصة بعد ان وجد ان منتجاتة الخزفية غير قادرة على منافسة اوانى البورسلين الاوربى و التى كانت تباع باسعار زهيدة نتيجة لقلة التكلفة.

و فى نهاية القرن(١٣هـ - ١٩م) امر السلطان عبد الحميد الثانى بأنشاء مصنع للخزف و البورسلين يكون مقرة قصر يلدز, و كانت منتجات هذا المصنع غاية فى الدقة و الجمال و لكنها كانت لا تفى الا بطلبات القصر، و كان هذا

المصنع يضع على منتجاتة الخزفية علامة باللون الاخضر مكونة من هلال و نجمة، و يمكن القول بأن انتاج هذا المصنع يقف على قدم المساواة مع بورسلين اوروبا ,الا انة اغلق ابوابة عندما عزل السلطان محمد رشاد الخامس عن عرشة سنة ١٩٢٢ م [٦٦].

[٦٦] د. ربيع حامد خليفة – الفنون الإسلامية في العصر العثماني – الطبعة الأولى – القاهرة – ٢٠٠١ – ص٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ١٢٠ ، ١٢١

الخامات المستخدمة فى التصنيع و تقنياتها من حيث

(طريقة الصناعة ـ درجات الحرارة ـ الالوان)

ان صناعة السيراميك (الاوانى الخزفية و البلاطات الخزفية) تعتمد على مادة التركيب و مادة الدهان glaze ودرجات حرارة الفرن لتقدم قطع مصممة مزخرفة و مقاومة للكسر، ان دور الخزف المزخرف فى "ازنيق" كان لة دور كبير فى صناعة الخزف[٦٧].

طريقة الصناعة:

ينقسم الخزف من حيث المواد المصنوعة منها و طريقة صنعة الى ثلاثة انواع :ـ

النوع الاول:

اوانى مصنوعة من طينة حمراء محروقة مطلية او غير مطلية و يعرف هذا النوع بالفخار و ينقسم الفخار بدورة الى ثلاثة اقسام فخار غير مطلى ، و فخار مطلى ، و فخار من طينة سوداء تعرف باسم طينة روستشوك و هذا اسم مدينة بلغارية تستجلب منها هذة الطينة ، و كان الاتراك يصنعون منها سابقا ، اقداح القهوة و النرجيلة و الكؤوس التى يرصعونها بمسامير الفضة و مما يؤسف له ان سر هذة الصنعة قد فقد الان.

النوع الثانى:

اوعية مصنوعة من طينة بيضاء جيدة ، و يعرف هذا النوع بالخزف ، و تتكون العجينة الجيدة منة من ثلاث مواد : مواد مرنة ومواد خشنة و مواد صاهرة ولا توجد فى الطبيعة طينة صالحة للاستعمال اى مشتملة على المواد الثلاثة السابقة الا فى القليل النادر.

و تتكون المواد المرنة من الطفل الجيرى و الطفل الحديدى و الطفل العسر و الطفل الابيض و الطفل الكولينى وجميع هذة المواد تحتوى فى تركيبها الطبيعى على عنصرين اساسين : السيليس (سيليكا) اى الرمل الناعم جدا و الالومين , غير ان معظمها يحتوى الى جانب العنصرين السابقين على مواد اخرى غريبة عنها كأكسيد الحديد وكربونات الجير، اما المواد الخشنة او غير المرنة فهى تشمل المواد الصوانية عامة غير ان اكثرها استعمالا فى صناعة الخزف هو الرمل، وفائدة المواد الخشنة ليست قاصرة على تحديد المرونة فى العجينة فقط بل لها مفعول كيمائى خاص يفيد العجينة و يجعلها صالحة لعملية التشكيل ، كما قد يكون لها مفعول المواد الصاهرة اذا احرقت العجينة فى درجة حرارة مرتفعة.

والمادة الثالثة هى المادة الصاهرة ومن اهم انواعها : الفلدسبات و الجير ووظيفة هذة المادة بالنسبة للخزف هى اعطاؤة صلابة و متانة اذا كان الاحراق فى درجة حرارة كافية لتحويل العجينة الى جسم زجاجى، و مادة الجير وان كانت فى ذاتها غير قابلة للانصهار الا انها فى درجة حرارة ١٠٠٠ سنتيغراد* تتفاعل مع بقية عناصر الطفل و تتحول الى مادة صاهرة ويكون لها اى لمادة الجير ، مفعول المواد الخشنة غير المرنة اذا قلت درجة الحرارة عن درجة

* سنتيغراد:هي وحده قياس حرارية

(67) Maria Queiroz Ribeiro – Iznik Pottery. 1996 – 39.

١٠٠٠ ، وكما ان المواد الخشنة والصاهرة تدخل ضمن عجينة الخزف لإصلاحها فإنها كذلك تدخل فى تراكيب الدهانات لإصلاحها كما سنبين ذلك فيما بعد.

النوع الثالث :

الاوانى المصنوعة من خزف شفاف تسمح عجينتها بمرور الضوء وتعرف بالبورسلين (خارج حدود البحث) وتمتاز هذة العجينة بنقاوتها الى حد بعيد و هى تحتوى على ٩٠% من سيليكا الاليومين ، ١٠% ميكا و شوائب اخرى وعلى مقدار هذة الشوائب تتوقف لون العجينة فإذا قلت كانت العجينة بيضاء و إذا زادت كانت العجينة سمراء نوعا[٦٨].

مراحل صناعة الخزف :

المرحلة الاولى :

اعداد الطينة (العجينة) للعمل (وتختلف الطينة من قطر الى قطر ومن جهة الى اخرى ، و لذلك فهى تتفاوت من حيث المادة و الخامة ومن حيث الجودة و اللون ومن ثم يفيد نوع الطين احيانا فى تحديد مكان الصناعة و بالتالى فى تحديد العصور والطراز)[٦٩]، و تحتاج هذة العملية الى عمليات اخرى فرعية فإذا كانت الطينة طبيعية غير مخلوطة (وهى نادرة كما سبق أن ذكرنا) فإنها لا تحتاج الى اكثر من تنقيتها و غسلها و تخميرها ، أما الطينة الصناعية فهى تتكون من مخلوط من طينات مختلفة.

و لاجراء عملية الخلط تطحن انواع الطينات المختلفة كل على انفراد مع مراعاة ان تكون كلها على درجة واحدة من النعومة ، وأن توزن الكميات من الانواع المختلفة.

ثم ينقع نوع منها فى الماء و يترك حتى تتم عملية التخمير و بعد اتمامها يصفى كل نوع على حدة ، ثم تخلط السوائل جميعا و تصفى مرة ثانية كمخلوط واحد ثم تترك لتجف و تتحول الى عجينة صالحة لتشكيلها او تترك سائلة إذا كان تشكيلها سيتم بطريقة الصب.

المرحلة الثانية :

و هى تشكيل العجينة وهذة العملية تتم بثلاث وسائل :

الوسيلة الاولى : و تتم بواسطة اليد ومع إن استعمال اليد فى تشكيل الاوانى الخزفية هو اقدم الوسائل التى عرفها الانسان منذ عرف الاوانى المصنوعة من الطين الا انها تحتاج الى مهارة فنية فائقة.

والوسيلة الثانية : هى استعمال (الدولاب) فى عملية التشكيل ، وقد لجأ الانسان لاستخدام الدولاب فى اول الامر لتشكيل القطع الاسطوانية.

الوسيلة الثالثة : فهى تشكيل بواسطة الصب (البلاطات الخزفية) فى قوالب و تستعمل لانتاج اشكال من البلاطات ذات الاحجام المختلفة و يراعى فى عملية القالب (من المصيص الباريسى) نسبة الانكماش.

المرحلة الثالثة :

و هى عملية التجفيف او الحرق ، وتعتبر هذة العملية الخطوة الاخيرة فى تشكيل شكل الاناء او البلاطة قبل زخرفتة ، فبعد ان تجفف القطعة تجفيفا طبيعيا تصبح معدة لحرقها لتتحول من طينة جافة الى خزف و تحرق القطع

---

[٦٨] د. سعاد ماهر محمد – الفنون الإسلامية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٨٦ – ص١٤.
[٦٩] المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – الفن العربي الإسلامي – الجزء الثالث (الفنون) – تونس – ١٩٩٧ – ص٣٤٨.

(الاوانى او البلاطات) فى درجات حرارة مختلفة كل حسب تركيب طينتة فالطينة الحمراء (اى الفخار) المحتوية على اكسيد الحديد لا تتحمل درجات الحرارة المرتفعة و يكفى لحرقها الوصول الى درجة ٩٠٠ سنتيغراد تقريبا.

أما الطينة البيضاء مثل الكولين وهى التى تحتوى على مادة الاليومين بوفرة و يقل بها اكسيد الحديد والمواد الغريبة الاخرى ، فان حرقها يتطلب درجات حرارة مرتفعة تصل الى ١١٠٠سنتيغراد، و يسمى عملية الحرق بعد تشكيل العجينة او صبها بالحريق الاول اذ انها تجرى مرة ثانية وثالثة ورابعة فى بعض الاحيان بعد دهانها بالطلاءات المختلفة.

٤- المرحلة الرابعة:

طلاء البلاطات وزخرفتها وفى هذة المرحلة يظهر الذوق الفنى وهى عملية معقدة متشعبة فالخزف يحتاج قبل الزخرفة الى طلائة بدهان غالبا ما يكون ابيض اللون لكى تظهر علية الزخارف الملونة واضحة ويعرف هذا الطلاء باسم البطانة التى هى عبارة عن طينة سائلة تطلى بها الاوانى (القطعة) قبل حرقها او بعدها فتلتصق بها التصاقا تاما ولا تفصل عنها بحال ما و هذا لا يتحقق الا اذا كانت خامة الطلاء من نوع ينكمش بنسبة تتعادل مع نسبة انكماش طينة الاناء نفسة عند تعريضهما معا للحريق وبعد طلاء الاناء بالبطانة ترسم فوقة الزخارف وللزخرفة طرق متعددة وخاصة فى الخزف الاسلامى فهناك زخارف المينائى كما هو الحال فى خزف مدينة "الرى" فى القرن التاسع الميلادي والذى استمر حتى القرن السابع عشر الميلادى فى الخزف الصفوى فى ايران، ثم الزخارف المرسومة فوق الدهان والمرسومة تحت الدهان (المقصود هنا بكلمة فى الدهان هو الطلاء الشفاف الزجاجى)وقد اكثر استعمال النوعين الاخيرين فى الزخرفة فى الخزف التركى كما سنوضح فيما بعد[٧٠].

---

[٧٠] د. سعاد ماهر محمد – الفنون الإسلامية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٦ – ص١٤ ، ١٥ ، ١٦.

خطة الحرق

الحرق الاول :

اولا :ترص البلاطات (القطع) فى الفرن على الارفف بعد دهنها بالكاولين* و الالومنيا* بنسبة ١٠:٩٠ للحفاظ عليها

ثانيا : تعتمد خطة الحرق على سمك وحجم الاشكال المراد حرقها فكلما زاد سمك يجب ان تطول مدة الحريق هذا طبعا بصرف النظر عن الدرجة المراد الوصول اليها فى الحرق

نبدا عملية الحرق بما يسمى التعليل او التدفئة وذلك لطرد بخار الماء من الاشكال والذى لايمكن ملاحظته فى حالة جفافها فى هذة المرحلة يجب الايزيد معدل الحرارة عن٥٠ درجة سنتيغراد وكل ساعة الى ان تتخلص الاشكال من بخار الماء تماما (يختص بخار الماء ما بين درجتى ١٧٨- ٢٠٤ سنتيغراد تقريبا) واحيانا ما تتطلب الاشكال الكبيرة او ذات السمك الكبير ليلة كاملة من التعليل على درجة حرارة منخفضة جدا حتى يتم التخلص تماما من بخار الماء.

وعند وصول الفرن الى درجة ٢٥٠ سينتيغراد من الممكن رفع معدل الحرارة قليلا الى ان تتخلص الاشكال من الماء الكيميائى بها وهو عادة يختفي بين درجتى (٥١٠ - ٧٠٥ سينتيغراد) عند وصول الفرن الى درجة ٧٥٠سينتيغراد من الممكن رفع الحرارة ثانيا الى ان يتم نضج الاشكال عند درجة ٩٠٠-٩٥٠ تقريبا من المستحسن عدم تجاوز هذة الدرجة اذا اما كانت هناك فية لطلاء الاشكال بالطلاء الزجاجى فانها من الممكن ان تفقد نسبة المسامية بها ولاتقبل الطلاء الزجاجى .

ثالثا :- عمليات التبريد

يجب ان تتم عملية التبريد بالتدريج حتى لاتتعرض البلاطات او الاشكال لصدمة التغير المفاجىء فى الحرارة مما يقد يعرضها للكسر لذا يجب الانتظار حتى تبرد الاشكال تماما وعموما يفضل الا يفتح الفرن قبل ان يصل لدرجة ١٠٠ سينتيغراد وربما يتطلب هذا ان تترك الاشكال يوما كاملا فى الفرن بعد نهاية الحريق حتى تبرد قبل السماح بفتح الفرن

الحرق الثانى (الطلاء الزجاجى) Glazing:

تتوقف طريقة الحرق ودرجة الحرارة على نوع الطلاء الزجاجى المستخدم مع العلم بان هناك بعض الامور اللازم اخذها فى الاعتبار قبل البدء فى عملية الحرق الثانية اهمها مايلى :-

نظرا لان الطلاء الزجاجي (glaze) يصل الى حالة شبة السيولة عند بلوغة درجة الانصهار ثم يبدا فى التجمد بعد ذلك اثناء عملية التبريد لذا فانة يلتصق عند الانصهار باى جسم يلامسة بما فى ذلك ارفف الفرن او القواعد او عند تلامس البلاطات معا، فيجب ابعاد الاشكال (البلاطات) وعدم الملامسة وهناك اكثر من طريقة لتفادى ذلك :-

الطريقة الاولى :

دهان قاعدة الاشكال بمادة عازلة طاردة للطلاء الزجاجى مثل الشمع الاسود wax Resistant قبل طلائة بالجليز وبهذا لن يثبت الطلاء الزجاجى على القاعدة وبالتالى يجنب الالتصاق برف الفرن ، اما الشمع فانة يحترق فى درجات منخفضة نوعا ما بدون ان يخلف اى اثر.

---

* الكاولين:وهو طين يتميز بلونة الابيض بعد الحرق ،يستخدم في جميع الصناعات الخزفية.
* الالومنيا:وهي المادة الحرارية Refractory .

الطريقة الثانية:

استخدام الركائز الحرارية Pointed stilts وذلك بوضع الشكل (البلاطة) عليها عند الرص فى الفرن لمنع الملامسة مع الرف عند الحرق، بقى ان نتأكد عدم ملامسة البلاطات بعضها ببعض فى الفرن.

الطريقة الثالثة:

رش طبقة من الكاولين البودرة على رف الفرن.

طرق حرق الطلاء الزجاجي:

تتوقف درجة الحرارة المناسبة لنضج الطلاء الزجاجى على مكوناته ونسبها وكذلك على نوع الحرق وعادة ما يعرف نوع الطلاء الزجاجى عند شرائة بدرجة نضجه فيقال: طلاء زجاجى منخفض الحرارة بمعنى ان هذا الطلاء ينضج ما بين درجتى ٩٥٠ - ١٠٤٦ سنتيغراد او طلاء زجاجى متوسط الحرارة هذا معناه ان هذا الطلاء ينضج ما بين درجتى ١١٨٦ - ١٢٢٢ سنتيغراد او طلاء زجاجى مرتفع الحرارة ومعناه انه ينضج ما بين درجتى ١٢٨٠- ١٣١٥ سنتيغراد اما بالنسبة لنوعية الحريق فهناك انواع مختلفة من الحريق مثل:

١- الحرق المؤكسد oxidizing firing

وهو الذى يسمح بدخول الاكسجين فى الفرن (هذا الاسلوب حديث للأفران الكهربائية وتعطى نتائج ممتازة).

٢- الحرق المختزل Reduction firing

وهو تغيير جو الفرن من الجو المؤكسد الى الجو المختزل وذلك بادخال مادة عضوية لقطع من الخشب عند درجة معينة فتحترق مستخدمة الاكسجين الموجود فى الفرن للحصول على نتيجة خاصة بهذا النوع من التقنية وخاصة التغيير اللونى لبعض الالوان فى الجو المختزل

مثال : تحول الطلاء الزجاجى المحتوى على املاح النحاس فى الجو المختزل من اللون الاخضر الى اللون الاحمر، الامر الذى يفضله كثير من الخزافين المدربين

٣- الحرق الملحى Salt Glazes

يتطلب أفرانا خاصة ذات فرشة داخلية حرارية خاصة عالية درجة الأنصهار وذلك أن هذا النوع من الحرق يتطلب درجة حرارة عالية جدا تصل إلى ١٣٠٠ درجة سنتيغراد تقريبا، وهذا الحرق هو نوع من أنواع الحرق المختزل ولكنه يستخدم الملح فقط (كلوريد الصوديوم) كطلاء زجاجى حيث يلقى فى الفرن تحت درجة حرارة معينة ليتحد بالسيليكا الموجود فى الصلصال مكونا سيليكات الصوديوم التى تبدو جليز خشن على سطح البلاطة فتعطى ملمسا محببا للسطح بالأضافة إلى ألالوان الفريدة الغير متوقعة والتى تنتج من تأثير حرق بعض ألوان البطانات المستخدمة فى تلوين البلاطات (ولكن هذا الأسلوب قليل الأستخدام فى البلاطات الخزفية لخشونة السطح الناتج)

الحرق الثالث :

الطلاء فوق الزجاجى Over Glaze Firing

الطلاء فوق الزجاجى ويسمى احيانا On Glaze هو عبارة عن طلاء زجاجى منخفض درجة الانصهار عن الطلاء الزجاجى العادى اذ تبلغ درجة انصهاره ما بين ٦٣٥ - ٨٣٨ درجة سنتيغراد، ويفضل ان يتم هذا النوع من الحريق فى جو مؤكسد، هذا الطلاء يتمتع بالوان جذابة بعد الحرق يستخدم على الاشكال التى حرقت مسبقا بعد طلائها بالطلاء الزجاجي (glaze) شفاف او معتم وذلك لإعطاء تأثيرات زخرفية حسب الرغبة.

فيما يلى اهم مكونات الطلاء الزجاجى Glaze

١- السيليكا SiO_2، وهو المكون الاساسى للطلاء الزجاجى Glaze Former.

٢- المصهر Flux وهو احد الاكاسيد المعدنية كالرصاص او الصوديوم لتخفيض درجة الحرارة اللازمة لصهر Glaze

٣- الالومنيا وهى المادة الحرارية وتعمل ايضا على ان يمسك الطلاء الزجاجي بسطح الشكل عند نضجه فلا يسيل وهى التى تعطى الطلاء الزجاجي قوته ومقاومته للتشقق بعد الحرق

٤- احيانا ما يضاف نسبة ضئيلة من الصمغ العربى على خلطة الطلاء الزجاجي حتى لا يتقشر الطلاء قبل الحرق ،ومن ابسط خلطات الطلاء الزجاجي المعروفة هى:

اكسيد رصاص أحمر	سيليكا	كاولين
٧٠	٢٨	٢

يطحن الخليط جيدا ثم يضاف اليه ماء، وتضاف للخليط ملعقة من الصمغ العربى وتطلى البلاطة او الشكل بهذا الخليط اما بالرش او بالتغطيس او بالسكب، ان طريقة تحضير الطلاء الزجاجى بهذه الطريقة هى قديمة جدا ومعروفة لمعظم صانعى الفخار والخزف الشعبى اما الان فإن معظم الخزافين يتجهون الى استخدام الطلاء الزجاجي المصهور(Frit Glazes)، وهو عبارة عن الطلاء الزجاجي يحضر كمسحوق ثم يصهر فى بوتقة دون اضافة الماء ثم يصحن جيدا بعد ان يبرد يتميز هذا ال الطلاء الزجاجي بأنه يفقد التأثير السام لبعض مكوناته بعد الصهر كما انه يعالج صفة السيولة التى تحدث لمعظم خلطات الطلاء الزجاجي النيئ ، من انواع هذه الطلاء الشفاف والمعتم والملون او الابيض المنخفض الحرارة والمتوسط الحرارة كما ان يخدم كخلفية مثالية للتلوين بالطلاء فوق الزجاج.

- يجب عدم تغيير درجة الحرارة فى مرحلتى خروج الماء التى تحدثنا عنها سابقا
- يترك الفرن بعدها ليبرد يوما كاملا حتى لا يتعرض الطلاء الزجاجى للتشقق[٧١].

دور اللون فى معرفة تاريخ الخزف :

ان الالوان تلعب دورا هاما فى تاريخ الخزف التركى ويمكن الاعتماد عليها الى حد ما فى معرفة بعض القطع الخزفية فان اللونين الاصفر(Permanent Ught Yellow) والاخضر (Cyanin Green) قد اختفيا تماما فى النصف الثانى من القرن السادس عشر الميلادي وذلك لافساح المجال للون الاحمر (Red Cadmium) والاخضر الزرعى (Vernonese Green) وزيادة على ذلك فقد اصبح اللون الابيض هو القاعدة التى تتاتى عليها الزخارف الملونة[٧٢]، حيث نجد ان اسلوب تلوين البلاطات الخزفية بالازرق والابيض يجعل البلاطة او القطعة ذو صنعة متقنة واقل تجريدا والتصميمات عامة الزهور ذو اسلوب واقعى.

اما التطور الاخير لصناعة الخزف العثمانى وهو اسلوب تعدد الالوان فى الرسوم والتصميمات واذا امكن الاعتماد على وجود اللون الاحمر(Red Cadmium) كدليل مادى على ان قطع الخزف من صناعة النصف الثانى من القرن السادس عشر الميلادي فان اختفاؤه هو او اللون الاخضر الزرعى(Vernonese Green) او الارضية البيضاء

---

[٧١] د. صفوت نور الدين – رفيق الخزاف – ١٩٩٩ – ص٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٧ ، ٧٨.
[٧٢] د. سعاد ماهر محمد – الخزف التركي – ١٩٧٧ – ص٢٢.

لا يمكن ان يؤخذ دليلا على عدم نسبة القطعة الى تلك الفترة، وقد صنعت كل بلاطات القاشانى (البلاطات الخزفية) الجميلة التى سبق الاشارة اليها فى القرن السادس عشر الميلادي فى مدينة "ازنيق"[٧٣].

فالخزف فن مشوق حيث تمنح كل درجة حرارة معينة لونا خاصا وكلما زادت الحرارة اعطيت لونا مغايرا

بيان ببعض الاكاسيد والالوان المستخدمة فى التلوين:

- اكسيد النحاس

وهو يعطى اللون الاخضر(OrientalGreen)ولواضيفت الية مادةالصودا يعطى اللون الاخضر الفاتح ولواضيف مادةرصاصية يعطي اللون الاخضر الزمردى،وباضافة قليل من اكسيدالحديد يعطى اللون الاخضر الفيروزى

- اكسيد الكوبالت

يعطى اللون الازرق(Deep Orienta lBlue)ومع الدهانات الرصاصية تحصل على اللون الازرق الداكن، ومع قليل من اكسيد الالومين يعطى اللون(Prussian Blue Hue)واذااضيف الية اكسيدالزنك اعطى اللون الازرق الفاتح (Cerulean Blue)

- اكسيد الحديد

من خواص الحديد اعطاء اللونين الاصفر الداكن (Permanen Dark Yellow) والبنى ، وهو لا يصلح مع الدهانات القلوية ، واذا اضيفت اليه مادة المنجنيز اعطى اللون الاسود ، ومع اليورانيوم يعطى اللون الاصفر، اما اذا ا حرق مع دهانات رصاصية فانة يعطى لونا احمر برتقاليا ، واذا زادت هذة النسبة اصبح الدهان الشفاف مظلما.

- اكسيد المنجنيز

وهى يعطى اللون البنى (Red Ochre) ، واذا اضيف الية الكوبالت والصودا اعطى اللون البنفسجى (DeepOriental Violet) ، وبالاضافة الحديد الية يعطى اللون البنى المحروق واللون الاسود

- اكسيد اليورانيوم

يعطى اللون الاصفر الفاتح (Noples Yellow) ، وباضافة قليل من الحديد الية يعطى الاحمر البرتقالى (Medium Oriental Red) ويعطى مع المواد القلوية لونا عاجيا

- اكسيد الانتيموان

يعطي اللون الاصفر (Permanent Ught Yellow)، واذا اضيف الية الزنك اعطى لونا اصفر فاتحا (Noples Yellow)، ومع الحديد يعطى لونا اصفر داكنا (Permanent Dark Yellow)

- اكسيد الكروم

ومن خواصه اعطاء اللون الاخضر ، ومع المواد الرصاصية يعطى لونا اخضر مائلا الى الاحمرار ، واذا اضيف الية القصدير والجير اعطى اللون الاحمر (Deep Cadmium Red)

- اكسيد القصدير

وهو يعطى اللون الابيض كما يحول الطلاء الشفاف معتما[٧٤].

اما التذهيب الذى استخدم فى زخرفة اطارات بعض من البلاطات وفى عمل الزخارف النباتية فلم يحرف لتثبيتة ولذا اندثر معظمة بمرور الوقت ولم يعد متبقيا الاالقليل[٧٥].

---

[73] Ernst Grube – The world of Islam – 1966 – 139.

[٧٤] د. سعاد ماهر محمد – الفنون الإسلامية – ١٩٨٦ – ص١٦ ، ١٧.

[٧٥] د. ربيع حامد خليفة – الفنون الإسلامية في العصر العثماني – الطبعة الأولى – القاهرة – ٢٠٠١ – ص٢٧.

الفصل الثاني

دراسة تحليلية لبعض النماذج المختارة

لتوضيح طرق توظيف البلاطات الخزفية في اعمال التصوير الجداري

دراسة تحليلية لبعض النماذج المختارة لتوضيح
طرق توظيف البلاطات الخزفية فى اعمال التصوير الجدارى

قد قامت الباحثة ببحث ميدانى للعمائر التالية لتوضيح الاختلافات للبلاطات الخزفية المستخدمة فى هذة العمائر موضحة طرق توظيف البلاطات الخزفية وارتباطها بالعمارة الدينية والدنيوية وقد تم اختيار نموذجا او اكثر لكل فترة زمنية فى العصر العثمانى بتركيا من (٩هـ - ١٢هـ / ١٥م – ١٨م) وهى الفترة التى ازدهرت وتميزت بارتباط البلاطات الخزفية بتزين العمارة من الداخل[٧٦].

القرن (٩هـ - ١٥م):

شهد هذا القرن انتقال الدولة العثمانية من مرحلة التاسيس الى مرحلة التكوين ففى عام (٨٧٧هـ - ١٤٧٢م) بدا فى تشييد مجموعة من الاكشاك بمدينة اسطنبول ما زال متبقيا منها اثنان ويهمنا منها الكوشك الذى يطل على القرن الذهبى والذى اكتسب شهرتة من استخدام البلاطات الخزفية فى زخرفتة وهو:

تشينيل كوشك Cinili Kosk (عمارة دينوية) بمدينة"اسطنبول" :

وهو من احد المنازل الصغيرة التي احيطت بقصر طوب قابي سراى باسطنبول ، ما زالت البلاطات الخزفية تكسو هذا الكوشك من الداخل والخارج (شكل ١١)، ونلاحظ انة يتخلل هذة البلاطات بعض التجمعات التى نفذت باسلوب الفسيفساء Mosaic (شكل ١٢)، الى جانب استخدام التذهيب فى زخرفة بلاطات المدخل (شكل ١٣)، ومن الجدير بالذكر ان الفسيفساء الخزفية والتذهيب لم يستخدم كلاهما لمدة اربعين عاما عقب استخدامهم فى جامع المرادية بادرنة (١٤٣٥-١٤٣٦م) ،الا اننا نجدهما يعودان للظهور مرة اخرى فى هذا الكوشك (تشينيل كوشك) والحجرات الداخلية الخمس لهذا الكوشك (تشينيل كوشك)، كانت مزخرفة بالبلاطات الخزفية اثنتان منهما اندثر فما زالت الثلاث الاخرى متبقية ومحتفظة ببلاطتها الخزفية التى ترتفع حتى مستوى النوافذ ومعظمها ذو شكل ثمانى او مستطيل والالوان الغالبة علها هى اللون الازرق الداكن(Prussian Blue Hue) والابيض (شكل ١٤) ، اما الزخارف النباتية المذهبة فقد نفذت على ارضية زرقاء(Deep Oriental Blue) (شكل ١٥)[٧٧].

- ما تميز بة هذا المبنى (تشينيل كوشك) Cinili Kosk من حيث :-

- استخدام التذهيب فى رسوم البلاطات الخزفية حيث ندر وجوده بعد ذلك العصر (يعود مرة اخرى فى اواخر القرن التاسع عشر الميلادى لكن بدون حرق).

- استخدام درجة الاسود.

- تداخل البلاطات الخزفية مع الفسيفساء الخزفية التى لم يستخدم بعد ذلك العصر لارتفاع تكاليفها ولصعوبة صناعتها كما انها تعطى احساسا مقيدا بالنسبة لتاثيرها الزخرفى.

- قلة الرسوم النباتية التى تميز بها العصر العثمانى فى تركيا فى هذا الكوشك.

---

[٧٦] المرجع السابق: د. ربيع حامد خليفة (الفنون الإسلامية في العصر العثماني)– ص٢٤ ، ٢٥.
[77]Alpay Pasinli and Saliha Balaman – Turkish Tiles and Ceramics Cinili Kosk – Printed in Turkey – 1991 -7

القرن (١٠هـ - ١٦م):

تطور اللون فيما بعد حيث بدأت وحدات زخرفية اخرى تظهرو امثلة على ذلك :

جامع رستم باشا Rustem Pasa (١٥٦١م) بمدينة"اسطنبول":

تعتبر البلاطات الخزفية بجامع رستم باشا مثالا رائعا وبارزا من الانجاز الفنى ذو الثراء الفريد والفخامة المميزة لعصر السلطان سليمان المعظم لتوضح قمة تطور السيراميك والبلاطات الخزفية لهذا العصر، لتوضح تكسية الجامع بهذة البلاطات الخزفية مدى مهارة المهندس المعمارى سنان ، فقد ابتكر اسلوب جديد للعمارة لاشك فية ويظهر ذلك فى استخدامة لبلاطات خزافية متعددة الالوان (شكل ١٦)[٧٨]، بها عدد كبير من التفاصيل الجميلة لتبين اى نوعا مختلف من وحدات زخرفية لنباتات وزهور مختلفة مثل زهرة Hatay (شكل ١٧ ، ١٨) بأشكال عديدة، أيضا زهرة اللالة lale(شكل ٩) ، ايضا اشكال عديدة لزهور Sap Cikmalari تشبه (آلة الساكس الموسيقية) (شكل ٢٠)[٧٩]، حيث نفذت جميع البلاطات بمدينة "ازنيق" فى عصر الفنان المعماري سنان.

- ما تميز به جامع رستم باشا Rustem Pasa من حيث :

- وجد بلاطة خزفية خارج الجامع رسم عليها الكعبة المشرفة (شكل ٢١) (نفذت فيما بعد بقصر طوب قابى سراى وبجامع حكيم اوغلو على باشا)

- وجود مجموعة من البلاطات الخزفية بخارج الجامع لتكوين لوحتين متشابهتين من كل جانب لاشكال عديدة من زهور ونباتات (شكل٢٢ ،٢٣) (قل استخدام هذا الاسلوب بخارج الجوامع العثمانية بتركيا حيث من الممكن ان نجد كتابات لايات قرانية (شكل٣٥،٣٦) وبعض اللوحات ولكن باسلوب مختلف كما فى جامع السلطان سليم (شكل٤١،٤٢)

- ايضا مجموعة من اللوحات نفذت بالبلاطات الخزفية داخل المحراب (شكل ٢٥) نفذت بمهارة فائقة لتكوينات من زهور ونباتات[٨٠].

- كان للكتابة القرانية دور فى داخل الجامع (شكل ٢٤)،ولكنها قليلة ايضا نجد لوحات باعلي اركان الجامع وهو اسلوب قل استخدامة في العصر العثماني بتركيا [كما في جامع سوكلو احمد باشا (شكل ٣٤)]

- استخدام اسلوب تعدد الالوان بهذا الجامع.

جامع سوكلو احمد باشا Sokullu Mehmet Pasa (١٥٧٢م) بمدينة"اسطنبول":

يظهر تطور آخر للون لهذه الخاصية (تعدد الالوان) او النوعية من البلاطات الخزفية، استخدم فى هذة البلاطات سبعة الوان (TurquoiseBlue) والازرق القاتم (Prussian Blue Hue)والاخضرالزمردى (Orienyal Green) والازرق الساطع (Cobalt Blue) والاحمر(Red Cadmium) والابيض واحيانا درجة الاسود (شكل ٢٦)[٨١].

نفذت البلاطات الخزفية بهذا الجامع بمدينة "ازنيق" وهو من اعمال الفنان المعمارى سنان وقد تشابهة اسلوب المعمار فى هذا الجامع بجامع سليمية Selimiye بادرنة (سوف نتناول الحديث عنة) (شكل ٦)[٨٢].

- ما تميز جامع سوكلو احمد باشا Sokullu Mehmet Pasa

---

(78) Fatih Cimok – Rustem Pasa Tiles – 2004 – 11.
(79) Dr. Inci A. Birol and Prof. Dr. Cicek Derman – Turk Tezyini Sanatlarinda Motifler – 2004 – 43, 65.
(80) Edda Renker Weissenbacher – Iznik Tiles in Istanbul – 2004 – 83.
(81) Prof. Dr. Oktay Aslanapa – Turkish Tile and Ceramic art. 1999 – 48.
(82) Reha Gunay – Sinan the Architect and his Works – Istanbul – 1998 – 29, 92.

- كان للكتابة القرآنية دور عظيم فى التزين الداخلى للجامع سواء فى استخدامها فى خلفية المحراب (شكل ٢٧ ، ٢٨) او فى الكتابات بخارج الجامع (شكل ٢٩ ، ٣٠) حيث نجد المهارة الفائقة فى رسوم الاطارات الخارجية لازهار عديدة الشكل وبداخلها الكتابات القرآنية

- نجد بهذا الجامع منبر زخرف بالبلاطات الخزفية [تشابهة مع جامع سليمية بادرنة (selimiye cami) لايوجد باى جامع اخر فى العصر العثمانى بتركيا (شكل ٣١)]

- نجد فى البلاطات الخزفية بخلفية المحراب منظرين لكل جانب منفذين بمجموعة من البلاطات لاشكال مختلفة من الزهور والنباتات مثل زهرة hatay وغيرها (شكل ٣٢) ،هنا المحراب لايوجد بة بلاطات خزفية بل نفذ بالرخام ، اما البلاطات نفذت حول المحراب وهذا الاسلوب لانجدة فى الجوامع العثمانية فى تلك الفترة.

- ايضا نجد فى البلاطات الخزفية المنفذة بخلفية المحراب بعض من البلاطات رسم بشكل خاص جدا (شكل ٣٣) ندر وجود هذا الرسم الذى يعطى تاثير الرخام ، وكانت محاولة من الفنان الذى يبدع شكل جديد.

- ان جميع اركان هذا الجامع نفذت باسلوب نجده فقط بجامع سليمية بادرنة ولا نجدة بجامع اخر باسطنبول ، حيث زخرفت اركان الجامع الداخلية بالكتابة القرانية والزهور والنباتات لتكون وحده تصميمة متكاملة (شكل ٣٤)

جامع آتك فاليد Atik Valide Cami (١٥٨٣م) بمدينة"اسطنبول" :

تميزت البلاطات الخزفية بجامع اتك فاليد بتنوع اللون الاحمر المرجانى (شكل ٣٥ ، ٣٦)، ايضا تميزت الكتابات القرانية بتداخل العنصر النباتى من زهور ونباتات وجدت بخارج الجامع ، ايضا وجدت القليل من البلاطات الخزفية بداخل الجامع تميزت باللون الاحمر المرجانى ، نفذت هذة البلاطات الخزفية بمدينة "ازنيق" وهذا الجامع من اعمال الفنان المعمارى سنان.

جامع رمضان افندى Ramazan Efendi (١٥٨٦م) بمدينة"اسطنبول":

يعتبر ثالث اهم جامع" باسطنبول" نفذت البلاطات الخزفية بة فى مدينة "ازنيق" وهذا الجامع من اعمال الفنان المعمارى سنان وقد تميزت البلاطات الخزفية باللون الاحمر المرجانى ولكن على هيئة تابلوهات (شكل ٣٧) فى داخل الجامع وقد تميز ببساطة الشكل المعمارى ، ايضا قلة وجود بلاطات خزفية بة ولكن ما وجد ذو صنعة متقنة كما في (شكل ٣٨).

جامع السلطان سليم Sultan Selim Cami (١٥١٢م – ١٥٢٠م) بمدينة"اسطنبول":

زخرفت البلاطات الخزفية الجامع من الخارج اكثر من الداخل حيث وجد فوق المحراب وحول فتحات النوافذ بعض من هذة البلاطات

- ما تميز بة هذا الجامع:

- وجود اللون الذهبى (شكل ٣٩) ودرجات من اللون الاخضر قل استخدامها فى ذلك العصر (وجد فيما بعد بقصر طوب قاى سراى Topkapi (شكل ٤٠ ، ٤٢) ،ايضا وجد درجة الاسود مع لون rose (شكل ٤٠،٤٣) على خلفية زرقاء قاتمة وقل وجود اللون الاحمر التركى .

- نفذت مجموعة من التابلوهات بخارج الجامع لاكثر من تصميم(شكل ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤)

(رغم فخامة وعظمة الشكل المعمارى ولكن قل استخدام البلاطات الخزفية فى هذا الجامع ولكن ما وجد ذو صنعة متقنة نفذ بمدينة "ازنيق" فى عصر الفنان المعمارى سنان)

- لم تستخدم طريقة التلوين فوق ارضية بيضاء (كما سبق من قبل)، لذا يغلب على البلاطات اللون القاتم (شكل ٤٣ ، ٤٤)، فطريقة التلوين هنا اختلفت كثيرا عما سبق ذكره .

جامع سليمية Selimiye Cami (١٥٦٨ م - ١٥٧٥ م)بمدينة ادرنة:

يعتد جامع سليمية من اعظم اعمال الفنان المعمارى سنان من حيث التصميم و اسلوب الزخرفة الداخلية , حيث برع الفنان المعمارى سنان فى توظيف البلاطات الخزفية بالداخل على هيئة وحدات تصميمة جميلة (شكل ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨) تميزت بالدقة و المهارة الفائقة ، وقد نفذت هذة البلاطات بمدينة "ازنيق" و كانت ذات ثراء عالى فى الالوان لتعبر عن هذة الفترة الزمنية و باضافة اشكال جديدة مثل زهور الخوخ و براعم التفاح لتعطى تطور جديد فى الشكل(شكل٥٤) [٨٣].

- ما تميز بة جامع سليمية selimiye cami

- نفذت البلاطات الخزفية بطريقة وحدات تصميمة متكاملة (شكل٤٧ ، ٤٨) لتركيبات من الزهور و النباتات التى تميز بها العصر العثمانى بتركيا و حيث لا تستطيع ان تجد تكسيات شاملة للحوائط (شكل ٤٥) (كما سبق ان شاهدنا من قبل) او بعد تلك الفترة جامع السلطان احمد (سوف نتناول الحديث عنة) , و هذا ما تميز بة جامع السليمية

- نجد ان التصميم الواحد نفذ باكثر من مرة بألوان مختلفة (الشكل ٤٩ ، ٥٠).

- كان للكتابة دور فى زخرفة الجامع من الداخل (شكل ٤٨ ، ٥١) .

- تعتبر البلاطات الخزفية بجامع السليمية من اعظم اعمال مدينة "ازنيق" فى استخدام اللون (شكل ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥) ودقة التفاصيل حيث تناول الفنان هنا جميع درجات الالوان على خلفية بيضاء

- نجد ان المنبر زين ببلاطات خزفية (شكل ٥٦) و هذا الشكل نراة من قبل بجامع سوكلو احمد باشا (شكل ٣١) و بداخل المنبر وجد لوحة اختلفت عن باقى اللوحات حيث الخلفية الزرقاء (Deep Oriental Blue) و الزهور البيضاء (شكل ٥٧) وهذا لم ينفذ من قبل.

---

(83) Prof. Dr. Oktay Aslanapa – Turkish Tile and Ceramic Art – Istanbul – 1999 – 48.

فترة القرن (١١هـ - ١٧م) اهم العمائر الدينية و الدنيوية و طرق توظيف البلاطات الخزفية بها:

تألقت البلاطات الخزفية فى تلك الفترة فى حجرة الحريم (بالسراى القديمة) طوب قابى سراى Topkapi, ايضا كوشك بغداد الذى شيد بقصر طوب قابى سراى Topkapi و فى جامع السلطان احمد حيث نجد اجود انواع البلاطات الخزفية التى امتازت بالثراء و التنوع فى التركيبات حوالى سبعون تركيب , فاستخدام ٢٠١٤٣ بلاطة خزفية لتبين مدى القوة المبدعة فى التكوين الفنى و مازالت قوية ايضا بجامع اشرف زادة بمدينة "ازنيق" والذى انشىء بعد جامع السلطان احمد بعشر سنوات , ايضا جامع تشينيل باسطنبول Cinili Cami.

قصر طوب قابى سراى Topkapi بمدينة"اسطنبول":

بنى السلطان محمد الفاتح قصر طوب قابى سراى Topkapi (١٤٧٢م – ١٤٧٨م) فى مربع Beyazit بعد ان فتح "اسطنبول" سنة ١٤٥٣ م، هذا المبنى احيط بحوائط عريضة حامية تسمى (سور السلطان) او حوائط السلطان (suru-sultani)وبوبات مختلفة ، استمد هذا المكان اسمه من احدى البوابات التى زودت بقطع من المدفعية، بهذا المبنى العديد من الحجرات ومن اكثر الحجرات اهمية هى حجرة الحريم حيث كسيت حوائطها بالبلاطات الخزفية حيث انشئْ اول مجموعة منازل للحريم بواسطة السلطان محمد الثانى واستمرت حتى عصر السلطان مراد الثالث، ولكن اعيد تجديد وترميم هذة الاماكن بواسطة السلطان مراد الثالث بهذا القصر مجموعة كبيرة و متنوعة الاساليب لبلاطات خزفية من مختلف العصور والاماكن , فبعضا نفذ بمدينة "ازنيق" , والبعض بمدينة" كوتاهيه" ، و البعض ذو اسلوب او تأثير صينى

و هذة بعض الامثلة لحجرات مختلفة لتوضيح مدى التنوع و التباين فى الاشكال من حيث التكوينات و اسلوب التلوين فبعضا استخدم طريقة تعدد الالوان كمافي كوشك بغداد(شكل٥٨)والبعض استخدم طريقة تعدد الالوان كما فى حجرات الحريم .

جناح السلطان مراد الثالث (١٥٨٧ م):

يعد من اكثر الحجرات جمالا وسحرا بنى و بواسطة المعمارى سنان (١٥٧٨ م) (شكل ٥٩ ، ٦٠) و كسيت حوائطة بالبلاطات الخزفية ذات طريقة استخدام تعدد الالوان ، فنجد اللون الاحمر (Red Cadmium) على خلفية زرقاء (Deep Oriental Blue) نفذت هذة البلاطات بمدينة "ازنيق" ذو اسلوب متقن فى الصنعة ونرى كيفية توظيف البلاطات فى العمائر الدنيوية ، ايضا للكتابة القرآنية دور فى هذة التكسية.

حجرة الامير احمد الثالث (١٦م - ١٨م):

اشتهرت حجرة الامير احمد الثالث بالبلاطات الخزفية ذات طريقة استخدام اللون الازرق و الابيض فى التلوين (شكل ٦١) ، و قد نفذت هذة البلاطات الخزفية بمدينة "ازنيق"في (القرن ١٦ م) ،فقد كسيت الحوائط حتى القبة بالبلاطات الخزفية ذات الرسوم الموحدة لزهور ونباتات من العصر العثمانى بتركيا ، وهذه طريقة آخري فى تزين وزخرفة الحوائط بقصر طوب قابى سراى Topkapiحيث لا نري لوحات من البلاطات الخزفية ولكن كسيت الحوائط باسلوب الوحدات الزخرفية المتكررة وهذا يذكرنا بالبلاطات الخزفية فى القرن ١٥ م .

حجرات زوجات السلطان:

فقد كسيت بالبلاطات الخزفية ذات اللون الاخضر نفذت هذة البلاطات بمدينة كوتاهية فى القرن ١٧ م حيث نرى

كيفية توظيف البلاطات الخزفية فى التكسيات الداخلية للعمارة الدنيوية سواء فى استخدام وحده تصميمة من البلاطات الخزفية لتكون شكلا جماليا او من تكسيات متكررة لنفس التصميم او الرسم (شكل ٦٢) .

ايضا نشاهد مجموعة من اللوحات نفذت بطريقة الازرق و الابيض (شكل ٦٣) فى احدى هذة الحجرات لتكوينات و تراكيب من زهور و نباتات ، نفذت بمدينة "كوتاهيه" بالقرن ١٧م .

- تظهر لنا فى احدى حجرات الحريم بلاطات خزفية لصور للكعبة المشرفة من القرن ١٧ م و فى الحوائط اخرى للمدينة المنورة و عرفات (شكل ٦٤) و نرى بها اللون الاخضر الذى شاهدناة من قبل [هذا الاسلوب فى تكسية الحوائط بالبلاطات الخزفية ذات اللون الاخضر لا نجدة فى القرنين السابقين حيث استخدم اللون الاخضر فى القليل من الرسوم بمساحات صغيرة لنباتات وزهور و لم يستخدم فى تكسيات بمساحات كبيرة اما بقصر طوب قابى سراى نجدة استخدم بمساحات كبيرة ذو اسلوب خاص سواء بداخل الحجرات او فى الحوائط الخارجية للقصر (شكل٦٥، ٦٦،٦٧)]

- نجد مرة اخرى صورة للكعبة المشرفة نفذت ببلاطات خزفية بطريقة الازرق و الابيض مع دخول درجة الاسود (شكل ٦٨).

- ايضا نجد حوائط كسيت بوحدات تصميمة من البلاطات الخزفية ذات طريقة التلوين باستخدام الازرق و الابيض لتركيبات مختلفة من التصميمات لنباتات وزهور وكتابات لآيات من القران الكريم (شكل ٦٩)

هذا ما سبق توضيحه امثلة لبعض من الحجرات بقصر طوب قابى سرايTopkapI لعرض التنوع فى اساليب التلوين والزخرفة من حيث طريقة التلوين المتعدد الالوان او طريقة التلوين الابيض والازرق.

- ايضا من الصفات التى ميزت قصر طوب قاى سراىTopkapi وهو من العمائر الدنيوية زخرفة الشكل المعمارى من الخارج بالبلاطات الخزفية حيث نجد طريقة الازرق والابيض وطريقة تعدد الالوان معا (شكل٧٠، ٧١)، ايضا اشكال من البلاطات ذو الخلفية السوداء تذكرنا بتشينيل كوشك(Cinili Kosk)، واشكال البلاطات السداسية الزوايا والاشكال (شكل ٧٢).

- وجد شكل خاص جدا لبلاطات خزفية زينت بوابة احدى الحجرات (شكل ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥) لا نجدها مرة أخرى فى ذلك العصر او العصور السابقة له، نفذت بطريقة استخدام الازرق والابيض في التلوين[٨٤].

- وبهذا نستطيع ان نرى ما تميز به قصر طوب قاى سراى Topkapi :-

- تعدد طرق التلوين سواء بطريقة تعدد الالوان او بطريقة الازرق والابيض.

- تعد مجموعة البلاطات الخزفية التى زينت هذا القصور تمثل العصر العثمانى بتركيا بجميع مراحله حيث نفذت على مراحل زمنية متعددة وباماكن متعددة (مدن متعددة).

- زخرف المبنى من الخارج كما فى كوشك بغداد وبمعظم حوائط القصو الداخلية، اما الحجرات فتعددت اساليب زخرفتها سواء بالبلاطات الخزفية او بالرسوم التى تحاكى عصر الروكوكو بأوروبا.

<u>جامع السلطان أحمد Sultan Ahmet Cami (١٦٠٣- ١٦١٧م) بمدينة"اسطنبول":</u>

يتألف جامع السلطان أحمد من قاعة للصلاة يسبقها صحن، ويغطى قاعة الصلاة قبة كبيرة ترتكز على أربعة عقود مدببة تتكىء على اربعة اكتاف ضخمة، ويحف بالقبة أربعة أنصاف قباب، كما ان كل ركن من أركان الجامع تغطيه قبة صغيرة، ويخترق القباب والجدران كثير من النوافذ تجلب الى داخل الجامع ضوء وافر يضفى عليه روعة

---

(84) Ilhan Aksit – Topkapi Palace – 2002 – 9, 73, 74, 89, 90, 94, 110.

وجمالا وتكسو الجدران ببلاطات خزفية تميزت باللون الازرق (Cyanin Blue) و (Turquoise Blue)الاخضر ولذا سمى هذا الجامع ايضا بالجامع الازرق (The Blue Mosque) بعضا من هذه البلاطات من الخزف الصينى ولكن الاكثر نفذ بمدينة "ازنيق" حيث بلغ عدد البلاطات المنفذة بهذا الجامع ٢٠١٤٣ بلاطة وتميز هذا الجامع:

- اكثر الاماكن التى وجد بها هذا العدد الكبير من الزخرفة الجدارية المنفذة بالبلاطات الخزفية (شكل ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨) المتعدد التصميمات ، حيث نجد طريقة الازرق والابيض (شكل ٨٠) مع طريقة تعدد الالوان معا (شكل ٧٩ ، ٨٠) (يذكرنا بالابسطة التركية القديمة المعلقة على الحوائط).

- نجد عدم وجود كتابات قرآنية منفذة بالبلاطات الخزفية ولكن نفذت باسلوب الدهان (خارج نطاق البحث).

- وجد شكل من البلاطات الخزفية لم ينفذ من قبل فى اى مكان آخر سواء فى العمارة الدينية أو االدينوية (شكل ٨١) سواء من حيث التصميم أو من حيث حجم البلاطة الخزفية.

- وجد بعض من الزخارف الجدارية منفذة ببلاطات خزفية ذات اشكال هندسية (حيث ندر استخدام الاشكال الهندسية فى زخرفة البلاطات الخزفية بالعصر العثمانى بتركيا)

- نجد مجموعة من الزخارف الجدارية منفذة ببلاطات خرفية حيث ان لكل بلاطة وحدة تصميمية متكاملة (شكل ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥).

- نرى دخول البلاطات الخزفية الصينية فى تزين هذا الجامع (شكل ٨٦) (وقد ندر هذا التصميم فى العصر العثمانى بتركيا حيث تميزت بأسلوبه الصينى).

وبهذا نستطيع القول بان جامع السلطان احمد او الجامع الازرق يعد من اكثر واشهر الجوامع العثمانية بالعصر العثمانى بتركيا لما تميز من براعة الشكل والتصميم المعمارى وكثرة ومهارة الزخارف الداخلية بالعديد من الخامات والتى يهمنا فى هذا البحث هى البلاطات الخزفية التى كسيت حوائط هذا الجامع بالعديد من الاساليب والالوان والتصميمات.

القرن (١٢هـ – ١٨م):

ان زخارف هذا القرن قد جمعت فى كثير من الاحيان بين العناصر النباتية المحورة والقريبة من الطبيعة، وكثر استخدام عنصر السحب ورسوم الاهلة، وغالبا ما كانت رسوم السحب ترسم بشكل متقاطع وانفردت مجموعة آخرى من البلاطات الخزفية بهذا القرن باشتمالها على زخارف تعتمد على محاكاة وتقليد تصميمات وزخارف القرنين (١٠هـ – ١١هـ / ١٦م - ١٧م) نفذت بمصانع" تكفورسراى"[٨٥].

جامع حكيم اوغلو على باشا Hekimoglu Ali Pasa Cami (١٧٣٥م) بمدينة"اسطنبول":

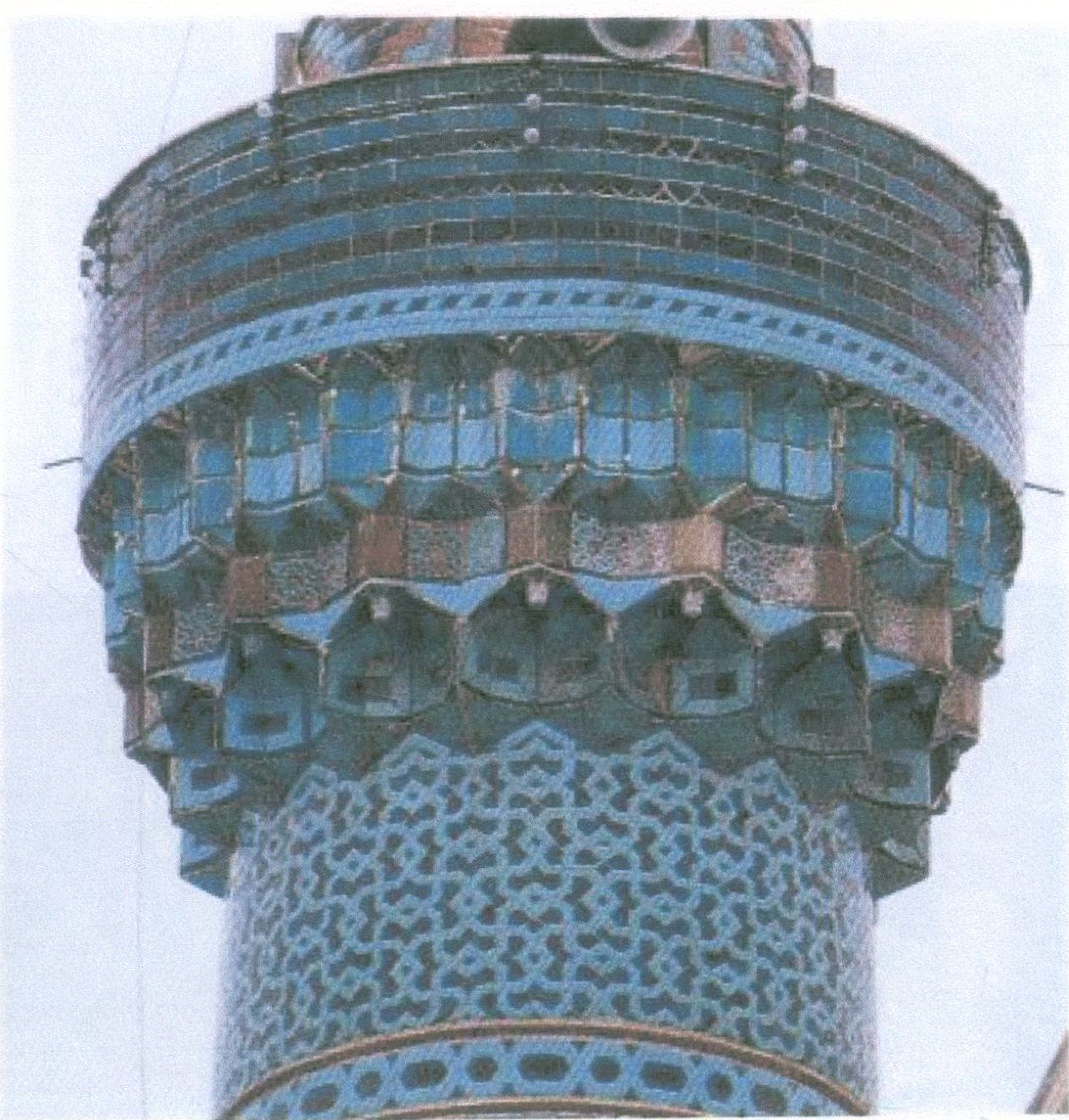
زخرف هذا الجامع بمجموعة من البلاطات الخزفية من انتاج مدينة" تكفورسراى " ونهاية انتاج مدينة "ازنيق" (كما سيتضح من اسلوب الاداء)، (شكل ٨٨ ، ٨٩)، ومن الجدير بالذكر ان هذه الكسوة الخزفية يتخللها تجميعة خزفية تتكون من أثنتى عشرة بلاطة تزدان برسم منظورى للمسجد الحرام وحوله بيوت مكة وشعابها وجبالها وهى مؤرخة بسنة (١١٥٠هـ – ١٧٣٧م) (شكل ٨٧)[٨٦].

---

(٨٥) د. ربيع حامد خليفة – الفنون الإسلامية في العصر العثماني – الطبعة الولى – القاهرة – ٢٠٠١ – ص٤٨.
(٨٦) Edda Renker Weissenbacher – Iznik Tiles in Istanbul – 2004 – 55، 56

نستطيع القول ان البلاطات الخزفية التى وجدت بهذا الجامع انها تمثل آخر مراحل صناعة البلاطات الخزفية بمدينة "ازنيق"حيث ان الاداء اختلف عما سبق كما نري (شكل ٨٨) من حيث اداء تجميع البلاطات الخزفية معا، من حيث الدرجات اللونية، ايضا نجد طريقتين تعدد الالوان والازرق بدرجاته والابيض معا (شكل ٨٩)، بجانب تلك البلاطات الخزفية التى نفذت بمدينة "ازنيق"ايضا بلاطات خزفية نفذت بمصانع" تكفورسراى".

الصور التوضيحية



(شكل ١)
الجامع الاخضر في بورصة ١٤٢١م



(شكل ٢)
الجامع الاخضر في بورصة ١٤٢١م



(شكل ٣)

منظر خارجي لكنيسة آيا صوفيا باسطنبول ١٤٥٣م



(شكل ٤)

منظر داخلي لكنيسة آيا صوفيا باسطنبول ١٤٥٣م



(شكل ٥)

منظر للبهو الداخلي لجامع بايزيد باسطنبول (١٥٥١م -١٥٥٦م)



(شكل ٦)

منظر خارجي لجامع السليمية بادرنه (١٥٦٨م-١٥٧٥م)



(شكل ٧)

منظر خارجي لجامع السلطان احمد باسطنبول (١٦٠٣م-١٦١٧م)



(شكل ٨)

منظر للبهو الداخلي لجامع السلطان احمد باسطنبول (١٦٠٣م -١٦١٧م)



(شكل ٩)

منظر للبهو الداخلي لجامع سوكلو احمد باشا باسطنبول ١٥٧٢م



(شكل ١٠)

منظر خارجي لبغداد كوشك باسطنبول ١٦٣٩م



(شكل ١١)

منظر خارجي لبلاطات خزفية تشينيل كوشك باسطنبول ١٤٧١م



(شكل ١٢)

منظر خارجي لبلاطات خزفية تشينيل كوشك باسطنبول ١٤٧١م



(شكل ١٣)

منظر داخلي لبلاطات خزفية باحدي حجرات تشينيل كوشك باسطنبول ١٤٧١م



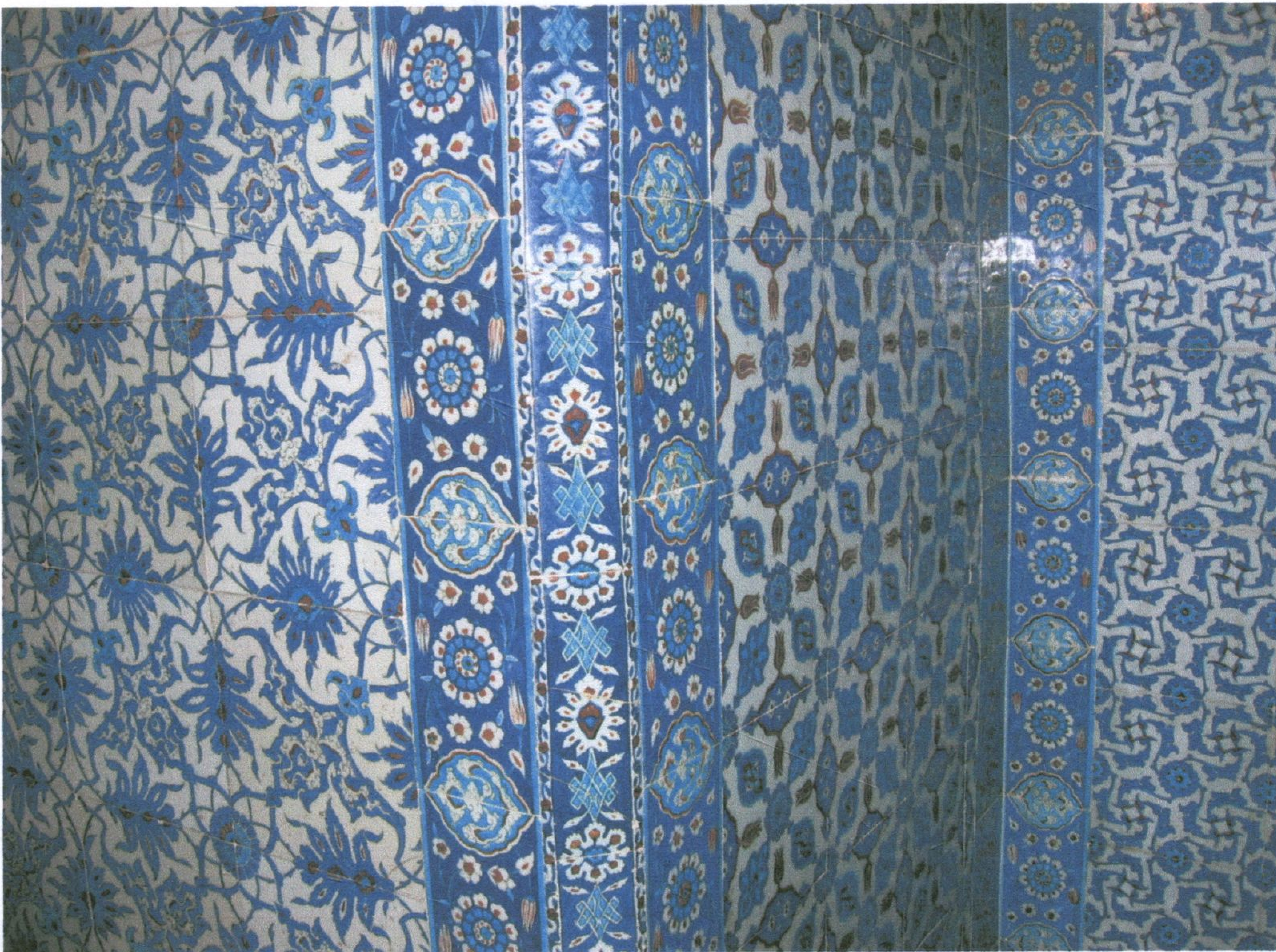
(شكل ١٤)

منظر داخلي لبلاطات خزفية باحدي حجرات تشينيل كوشك باسطنبول ١٤٧١م



(شكل ١٥)

منظر خارجي لبلاطات خزفية تشينيل كوشك باسطنبول ١٤٧١م



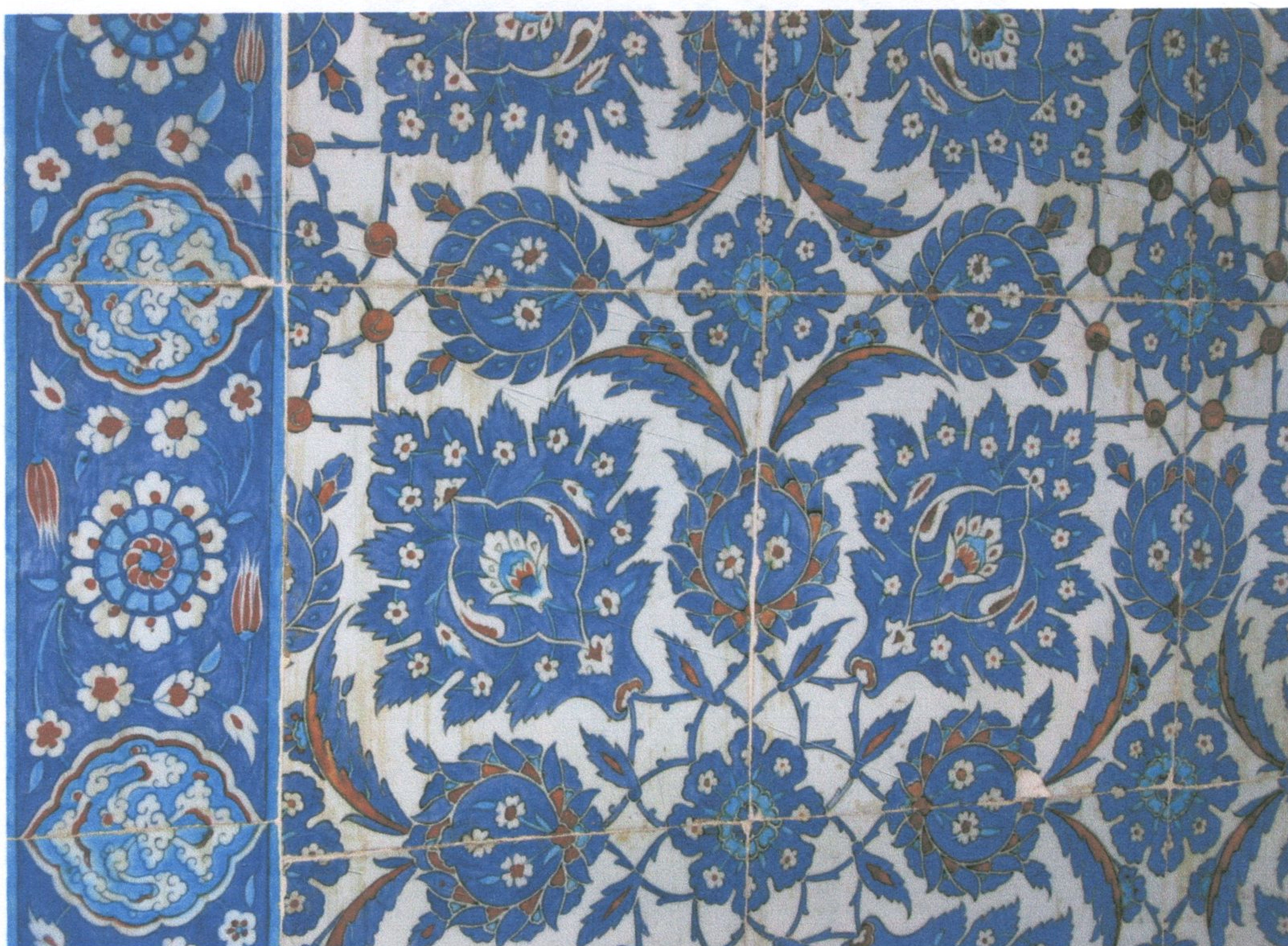
(شكل ١٦)

مجموعة من البلاطات الخزفية بداخل جامع رستم باشا باسطنبول ١٥٦١م



(شكل ١٧)

بلاطات خزفية بداخل جامع رستم باشا باسطنبول ١٥٦١م



(شكل ١٨)

مجموعة بلاطات خزفية بجامع رستم باشا باسطنبول ١٥٦١م



(شكل ١٩)

مجموعة بلاطات خزفية بداخل جامع رستم باشا باسطنبول ١٥٦١م



(شكل ٢٠)

بلاطات خزفية بجامع رستم باشا باسطنبول ١٥٦١م



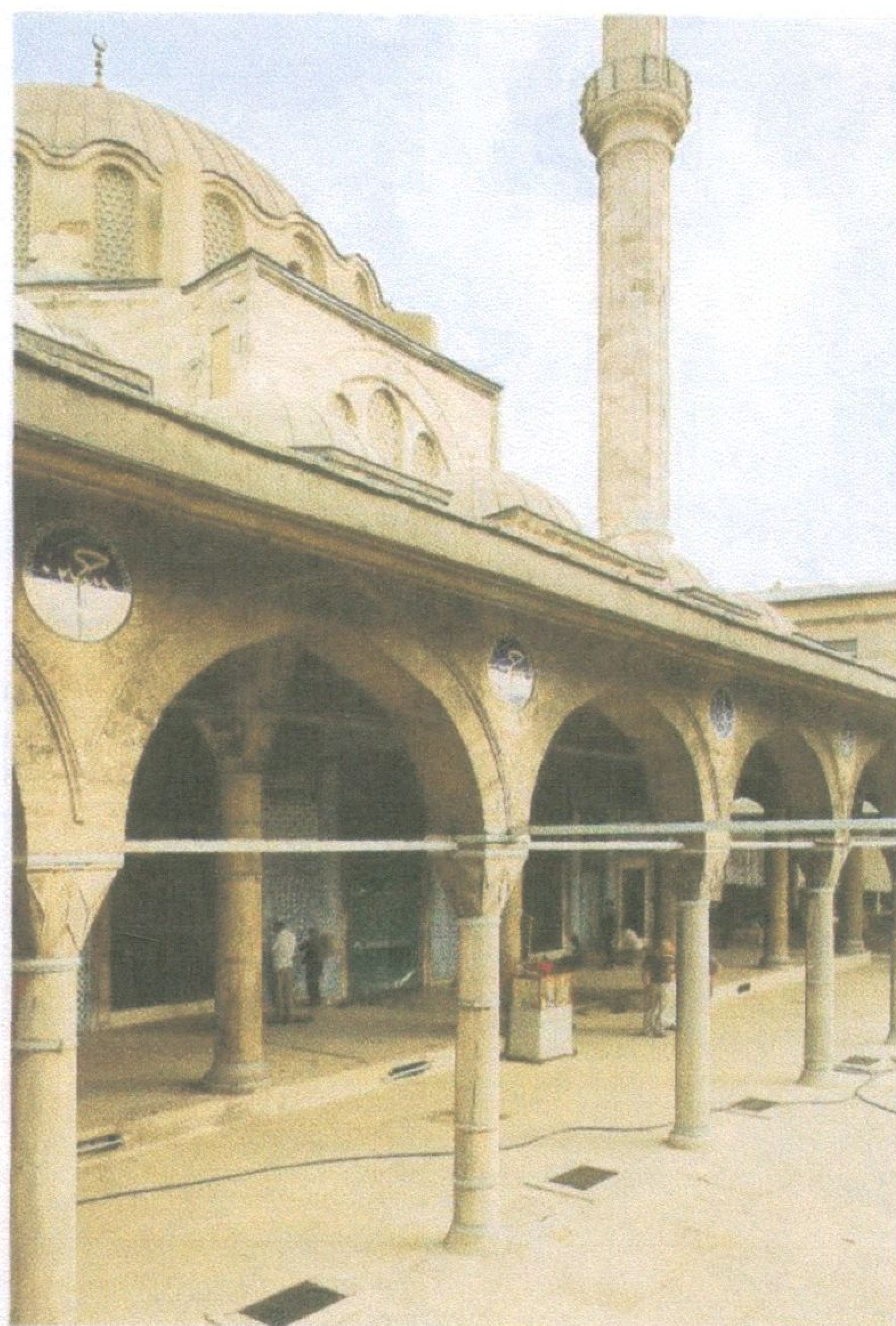
(شكل ٢١)

منظر خارجي لبلاطات خزفية بجامع رستم باشا باسطنبول ١٥٦١م



(شكل ٢٢)

منظر خارجي لبلاطات خزفية بجامع رستم باشا باسطنبول ١٥٦١م



(شكل ٢٣)

منظرخارجي لجامع رستم باشا باسطنبول ١٥٦١م



(شكل ٢٤)

منظر داخلي لجامع رستم باشا باسطنبول ١٥٦١م



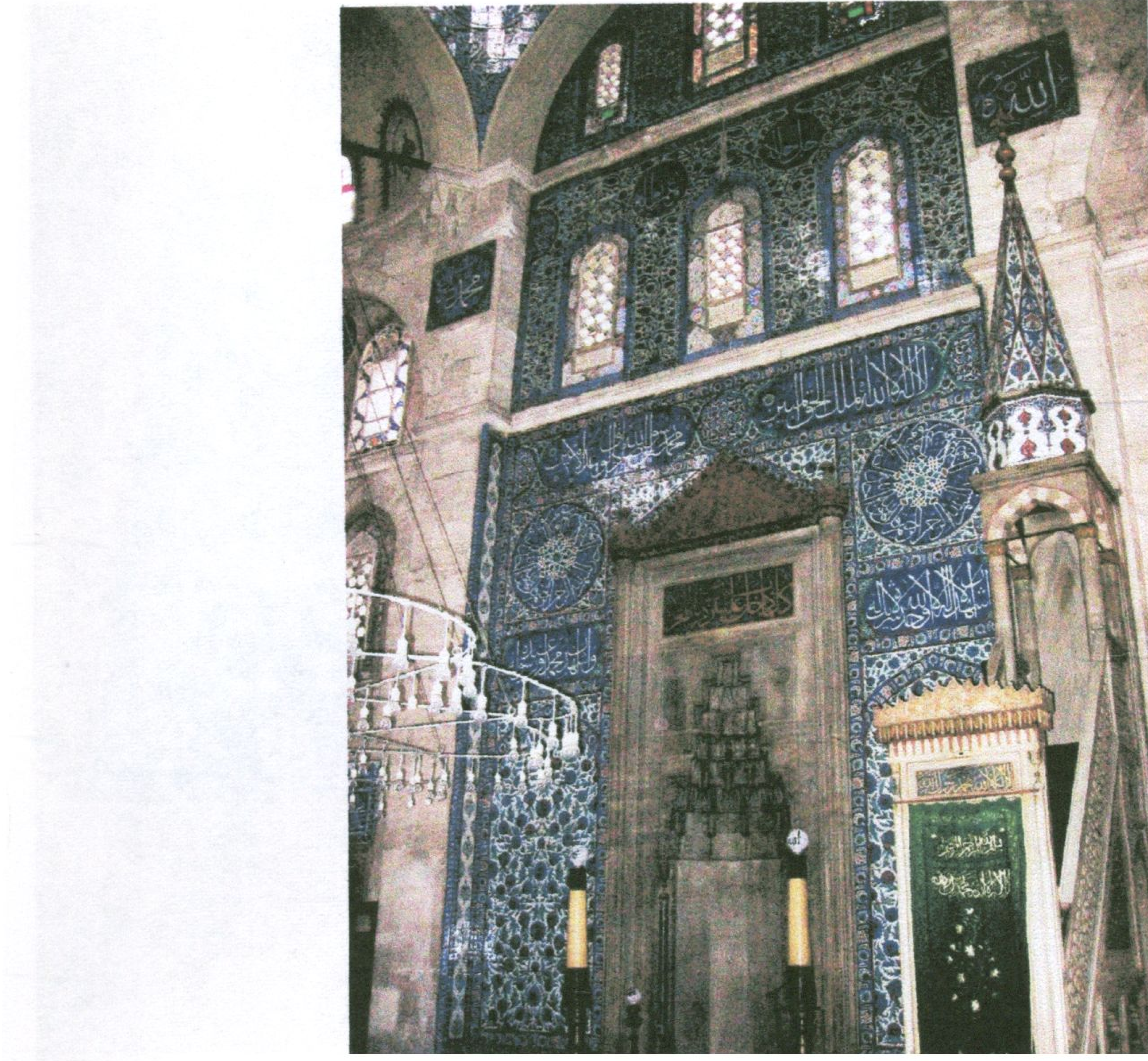
(شكل ٢٥)

مجموعة بلاطات خزفية بداخل محراب جامع رستم باشا باسطنبول ١٥٦١م



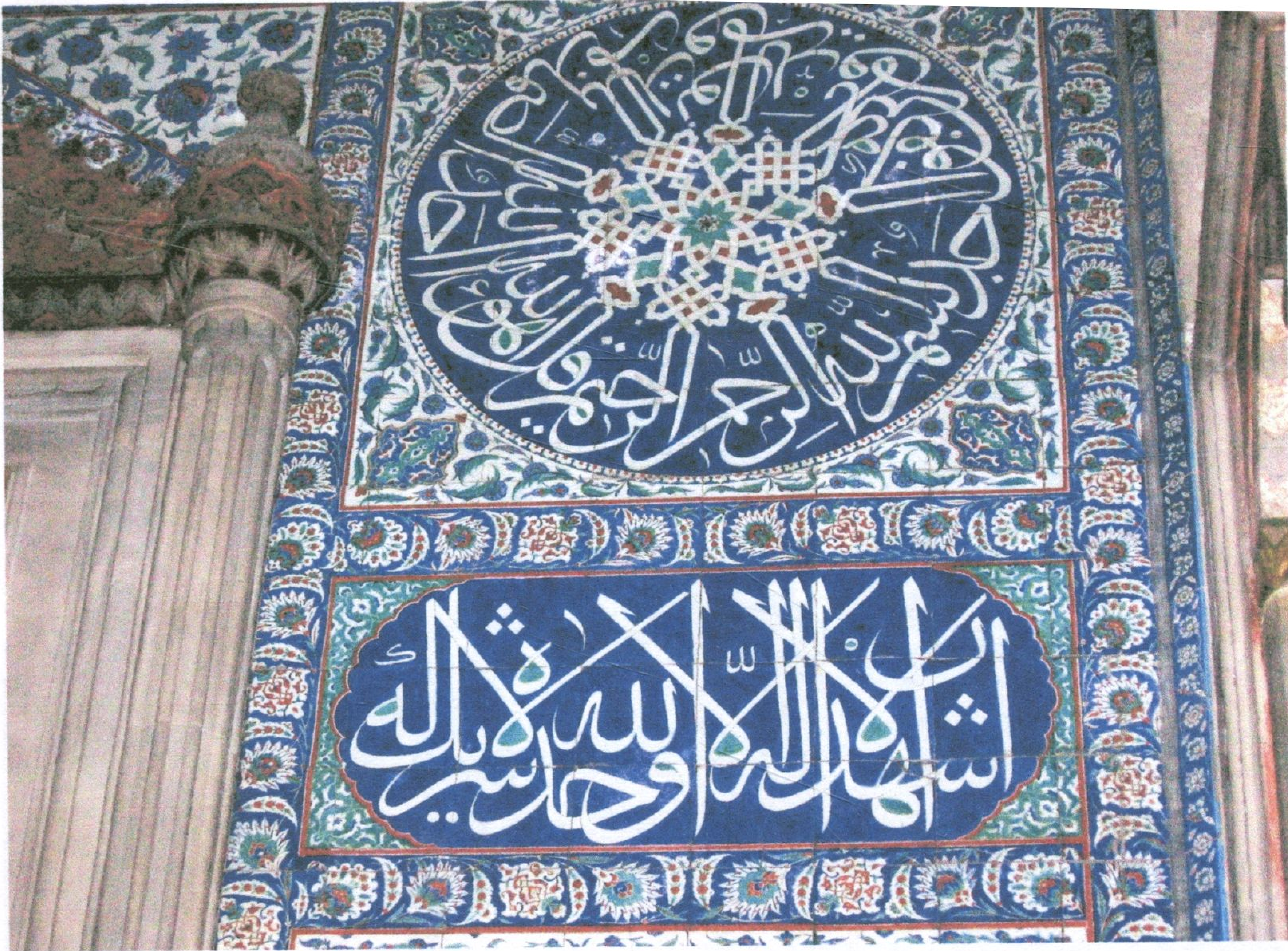
(شكل ٢٦)

بلاطات خزفية بداخل جامع سوكلو احمد باشا باسطنبول ١٥٧٢م



(شكل ٢٧)

بلاطات خزفية تحيط المحراب بداخل جامع سوكلو احمد باشا باسطنبول ١٥٧٢م



(شكل ٢٨)

بلاطات خزفية لآيات من القران الكريم بداخل جامع سوكلو احمد باشا باسطنبول ١٥٧٢م



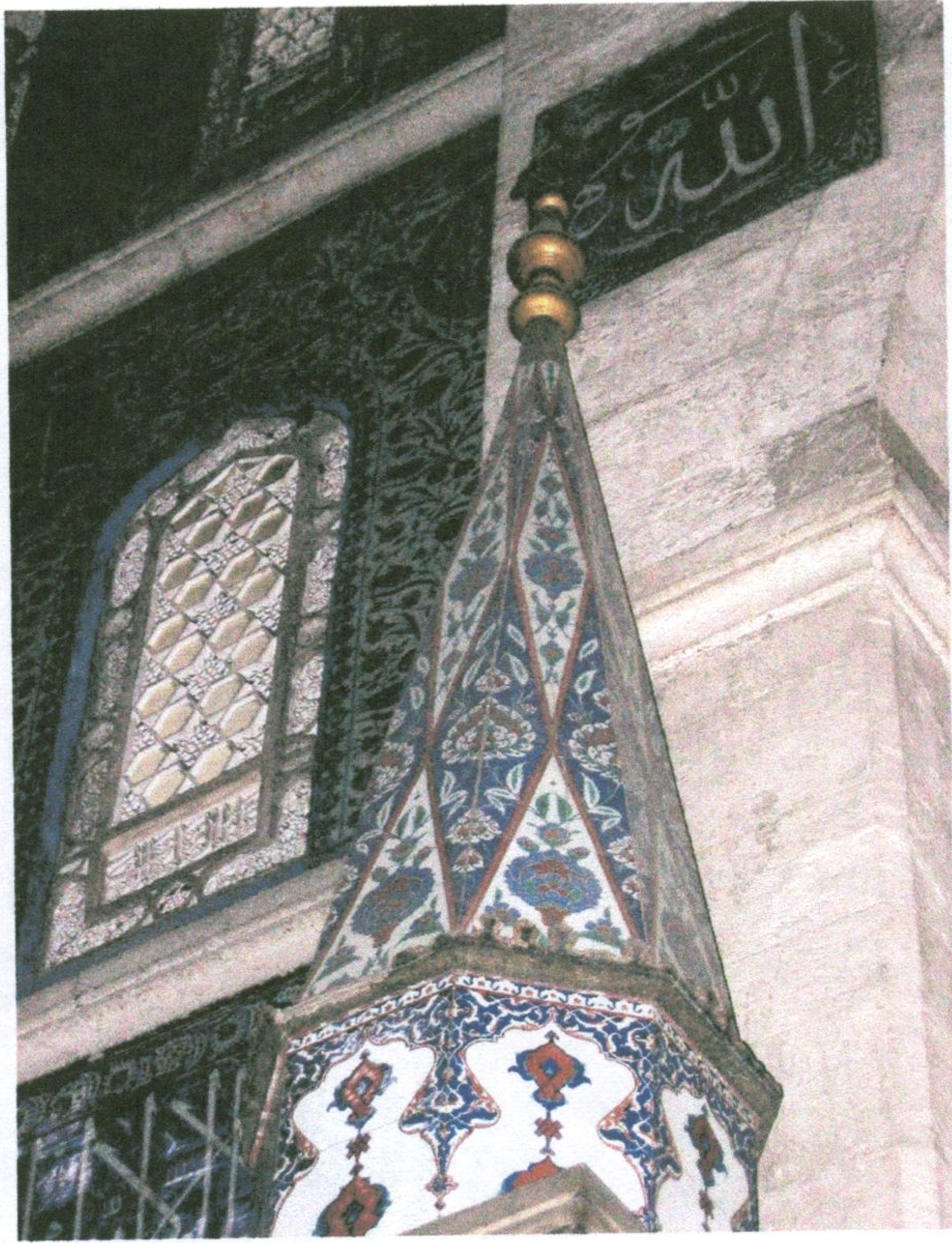
(شكل ٢٩)

بلاطات خزفية لآيات من القران الكريم بخارج جامع سوكلو احمد باشا باسطنبول ١٥٧٢م



(شكل ٣٠)

بلاطات خزفيه لايات من القران الكريم بخارج جامع سوكلو احمد باشا باسطنبول ١٥٧٢م



(شكل ٣١)

بلاطات خزفية كسيت المنبر بداخل جامع سوكلو احمد باشا باسطنبول ١٥٧٢م



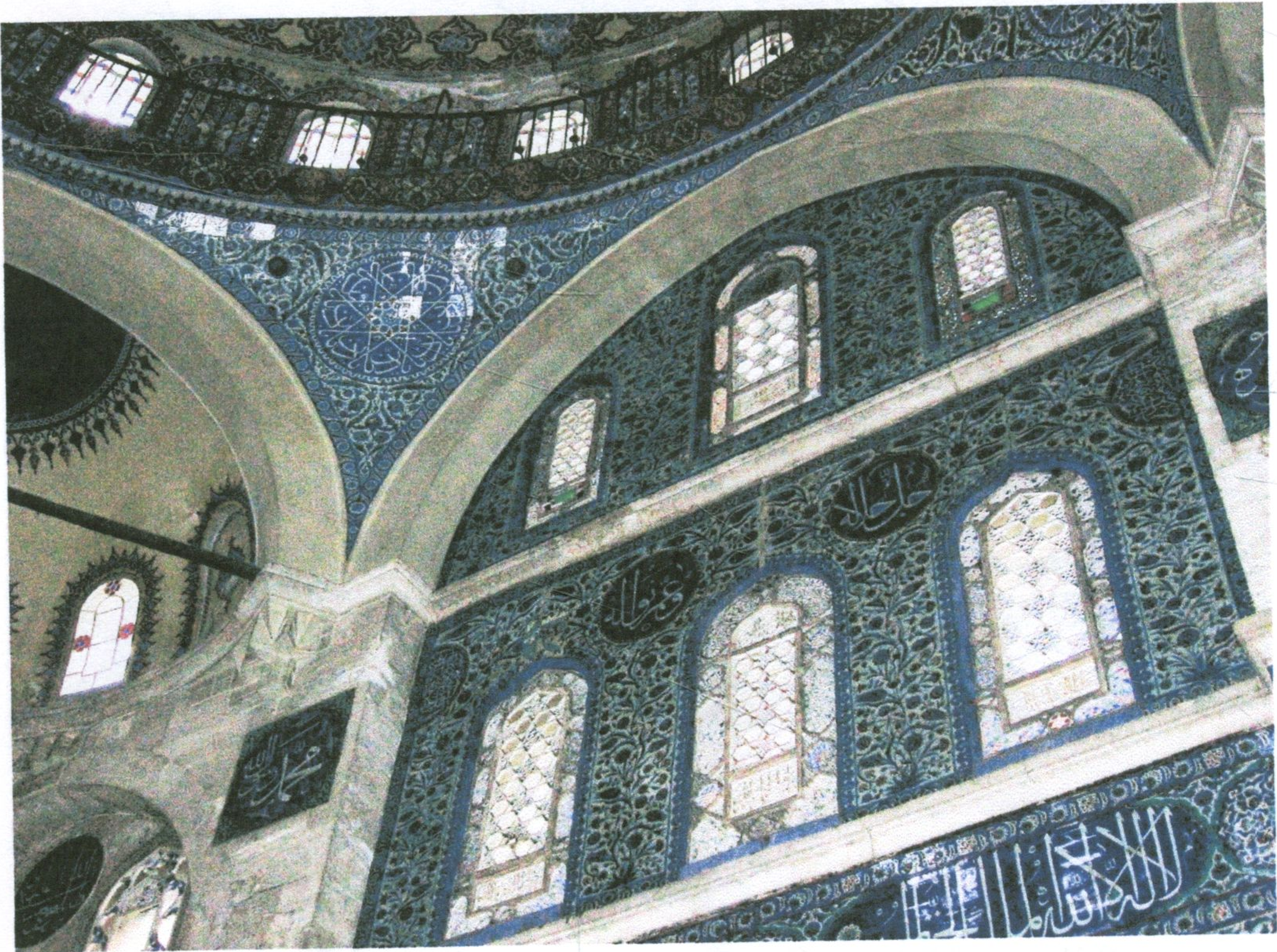
(شكل ٣٢)

بلاطات خزفية بداخل منبر جامع سوكلو احمد باشا باسطنبول ١٥٧٢م



(شكل ٣٣)

أبلاطات خزفية ذو تصميم نادر بداخل جامع سوكلو احمد باشا باسطنبول ١٥٧٢م



(شكل ٣٤)

منظر داخلي لجامع سوكلو احمد باشا باسطنبول ١٥٧٢م



(شكل ٣٥)

بلاطات خزفية لآيات من القران الكريم بخارج جامع اتك فاليد باسطنبول ١٥٨٣م



(شكل ٣٦)

بلاطات خزفية لآيات من القران الكريم بخارج جامع اتك فاليد باسطنبول ١٥٨٣م



(شكل ٣٧)

بلاطات خزفية بداخل جامع رمضان افندي باسطنبول ١٥٨٦م



(شكل ٣٨)

بلاطات خزفية بداخل جامع رمضان افندي باسطنبول ١٥٨٦م



(شكل ٣٩)

بلاطات خزفية بخارج جامع السلطان سليم باسطنبول (١٥١٢م-١٥٢٠م)



(شكل ٤٠)

بلاطات خزفية بخارج جامع السلطان سليم باسطنبول(١٥١٢م-١٥٢٠م)



(شكل ٤١)

منظر لبلاطات خزفية بالبهو الخارجي لجامع السلطان سليم باسطنبول (١٥١٢م - ١٥٢٠م)



(شكل ٤٢)

بلاطات خزفية بخارج جامع السلطان سليم باسطنبول (١٥١٢م-١٥٢٠م)

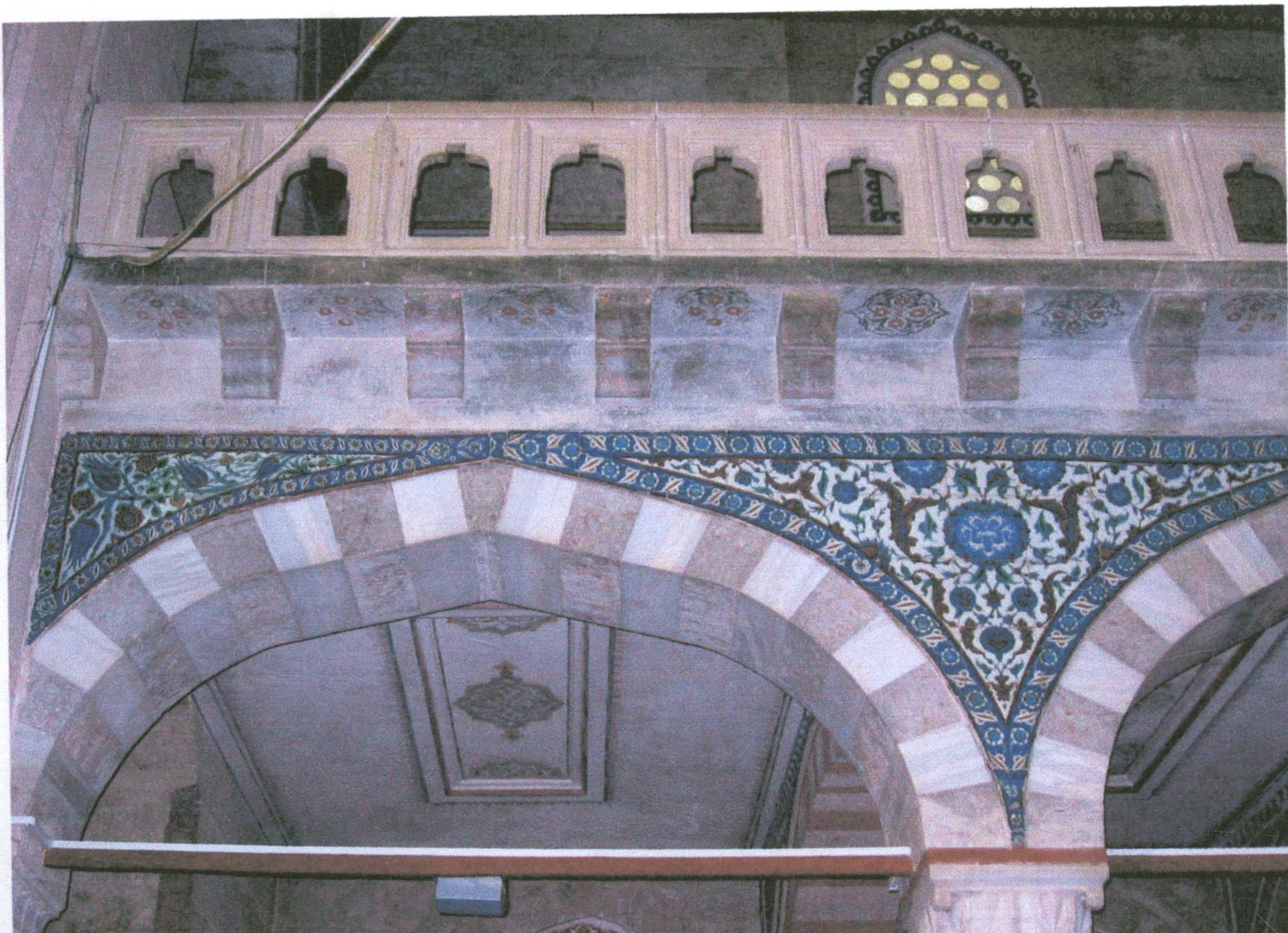


(شكل ٤٣)
بلاطات خزفية بخارج جامع السلطان سليم باسطنبول (١٥١٢م-١٥٢٠م)



(شكل ٤٤)

بلاطات خزفية بخارج جامع السلطان سليم باسطنبول (١٥١٢م-١٥٢٠م)



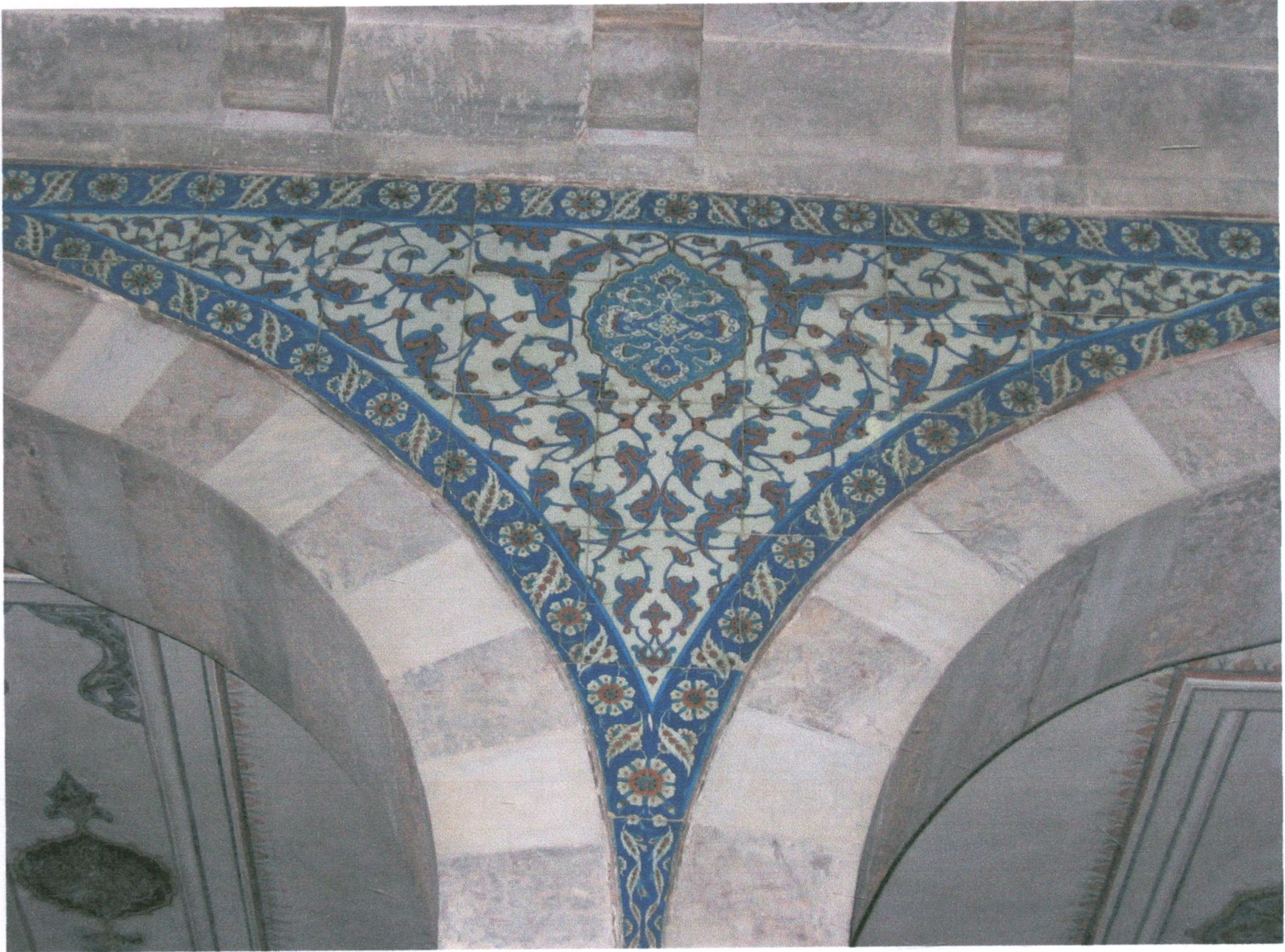
(شكل ٤٥)

بلاطات خزفية بداخل جامع السليمية بادرنة (١٥٦٨م-١٥٧٥م)



(شكل ٤٦)

بلاطات خزفية بداخل جامع السليمية بادرنة (١٥٦٨م-١٥٧٥م)



(شكل ٤٧)

بلاطات خزفية بداخل جامع السليمية بادرنة (١٥٦٨م-١٥٧٥م)



(شكل ٤٨)

بلاطات خزفية لأيات من القران الكريم والزخارف النباتية بداخل جامع السليمية بادرنة (١٥٦٨م-١٥٧٥م)



(شكل ٤٩)

بلاطات خزفية بداخل جامع السليمية بادرنة (١٥٦٨م-١٥٧٥م)



(شكل ٥٠)

بلاطات خزفية بداخل جامع السليمية بادرنة (١٥٦٨م-١٥٧٥م)



(شكل ٥١)

بلاطات خزفية لآيات من القران الكريم بداخل جامع السليمية بادرنة (١٥٦٨م-١٥٧٥م)



(شكل ٥٢)

بلاطات خزفية بداخل جامع السليمية بادرنة (١٥٦٨م-١٥٧٥م)



(شكل ٥٣)

بلاطات خزفية بداخل جامع السليمية بادرنة (١٥٦٨م-١٥٧٥م)



(شكل ٥٤)

بلاطات خزفية بداخل جامع السليمية بادرنة (١٥٦٨م-١٥٧٥م)



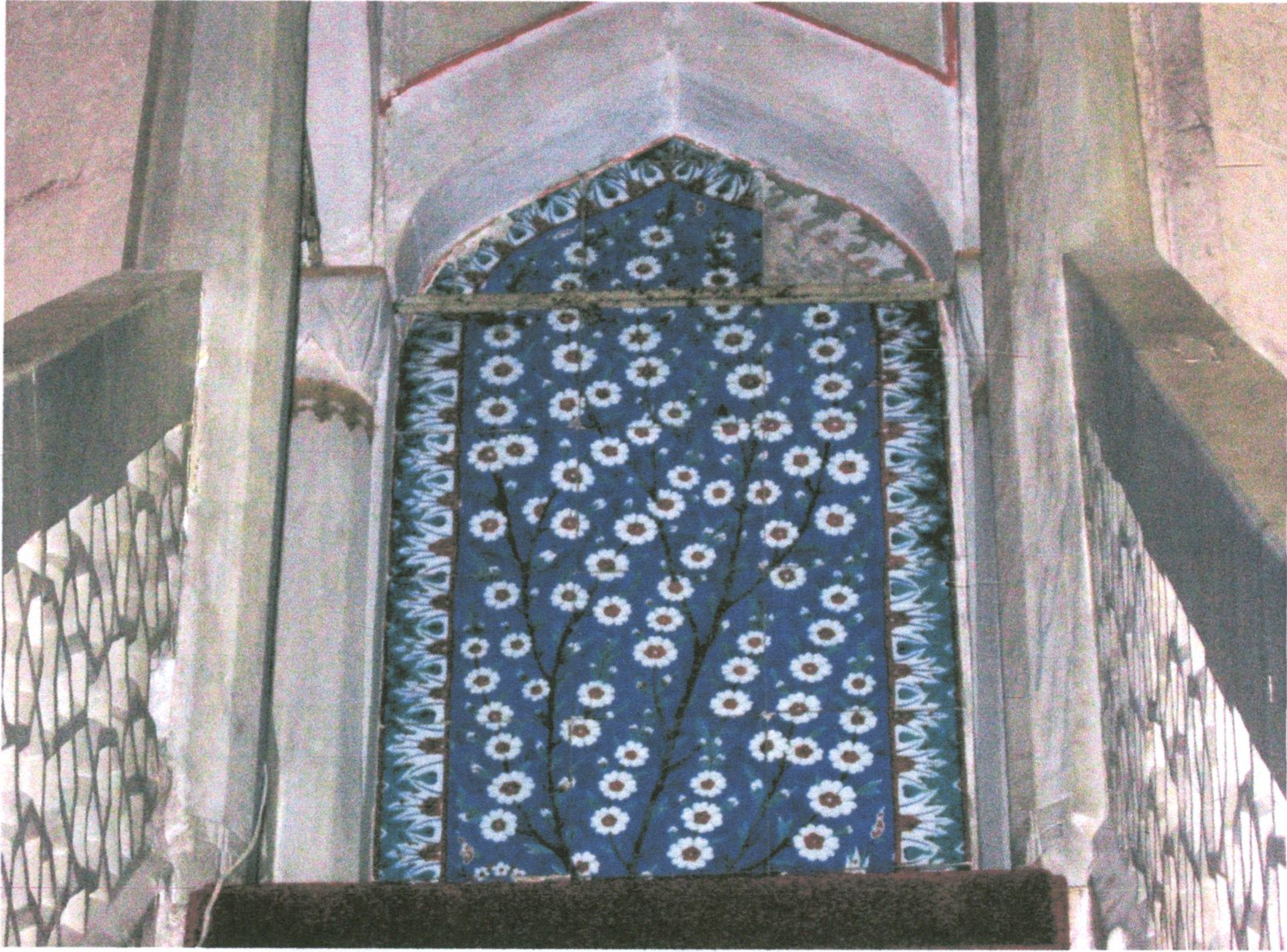
(شكل ٥٥)

بلاطات خزفية بداخل جامع السليمية بادرنة (١٥٦٨م-١٥٧٥م)



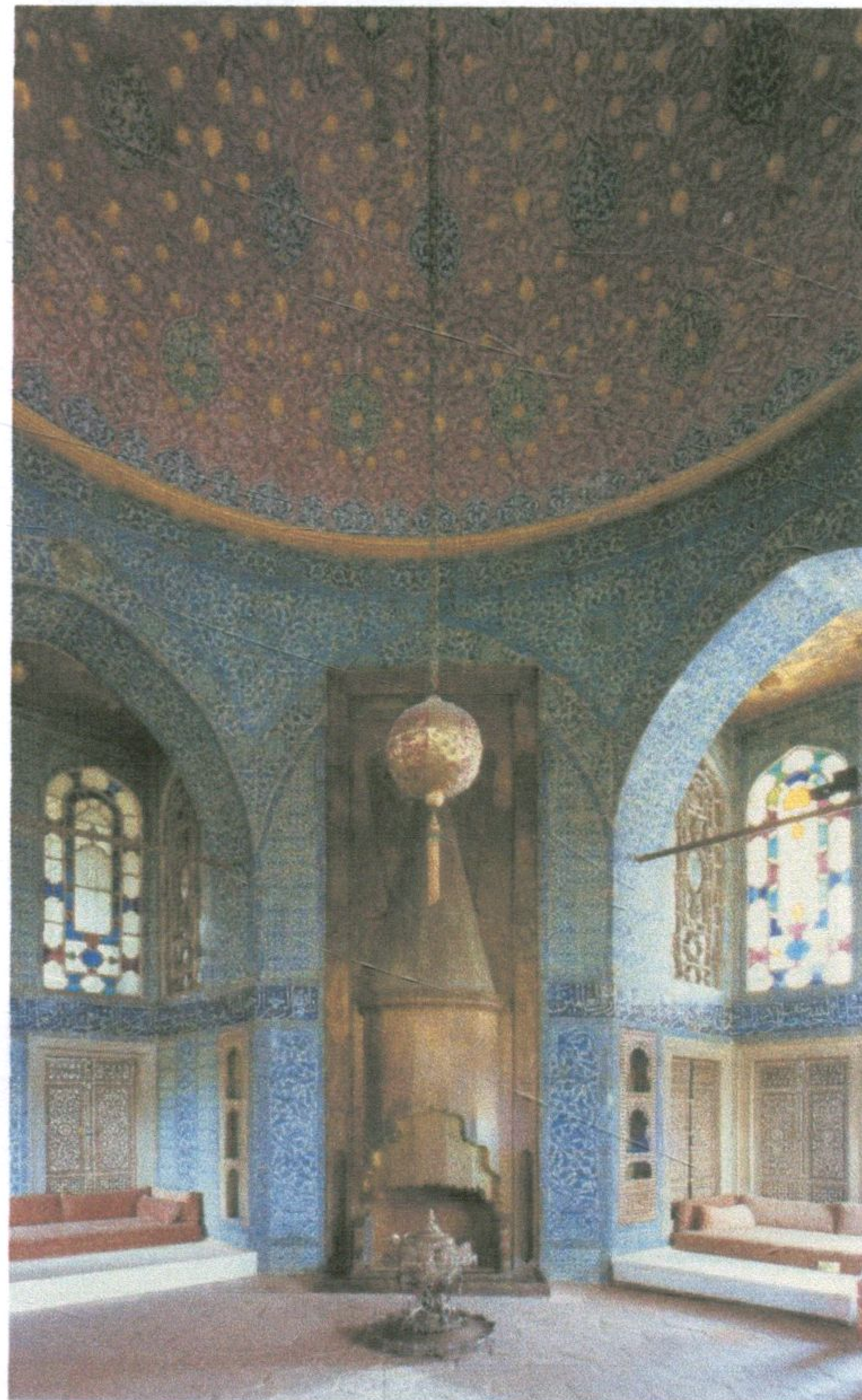
(شكل ٥٦)

بلاطات خزفية كسيت المنبر بداخل جامع السليمية بادرنة (١٥٦٨م-١٥٧٥م)



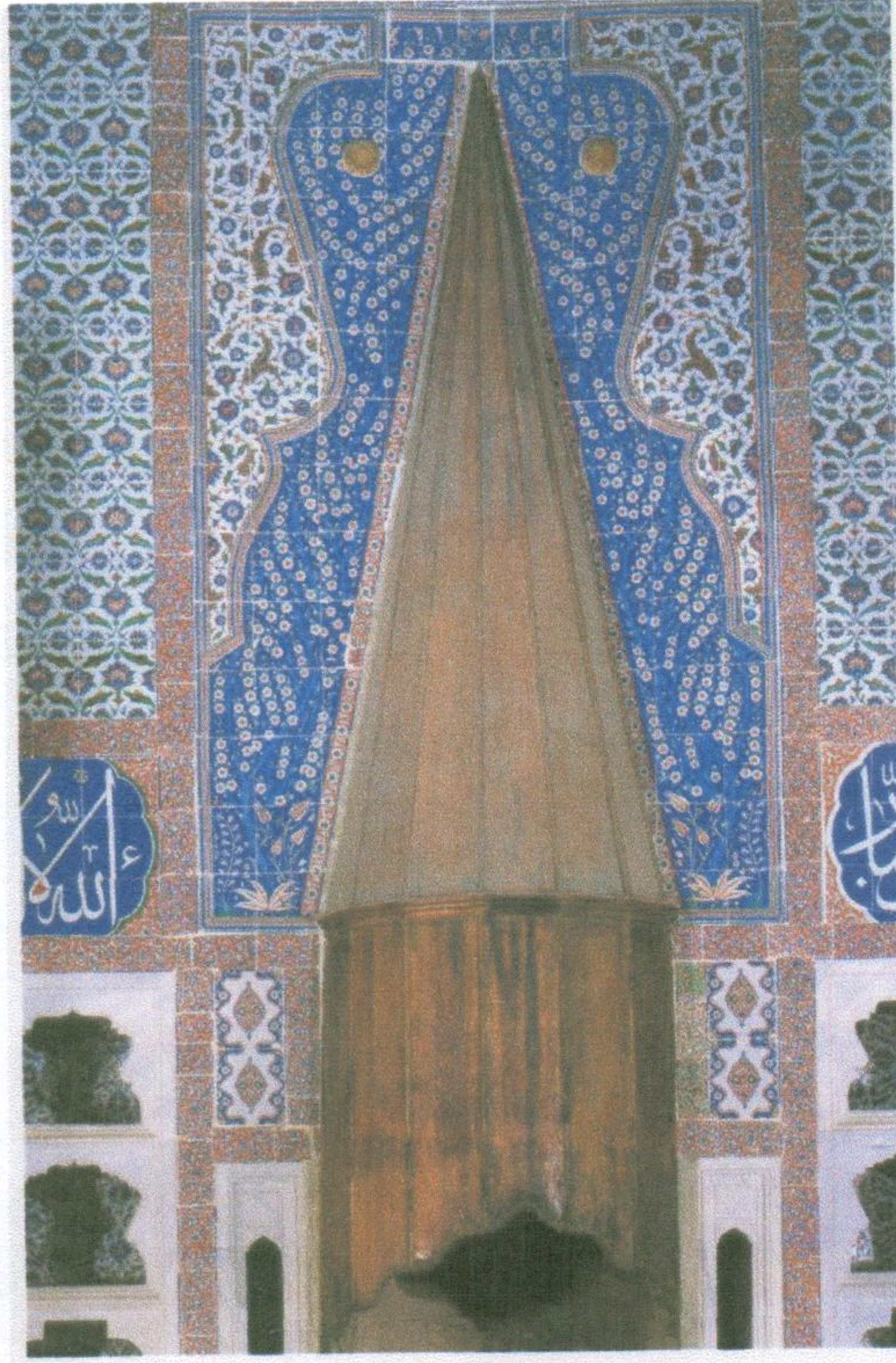
(شكل ٥٧)

بلاطات خزفية بداخل المنبر بجامع السليمية بادرنة (١٥٦٨م-١٥٧٥م)

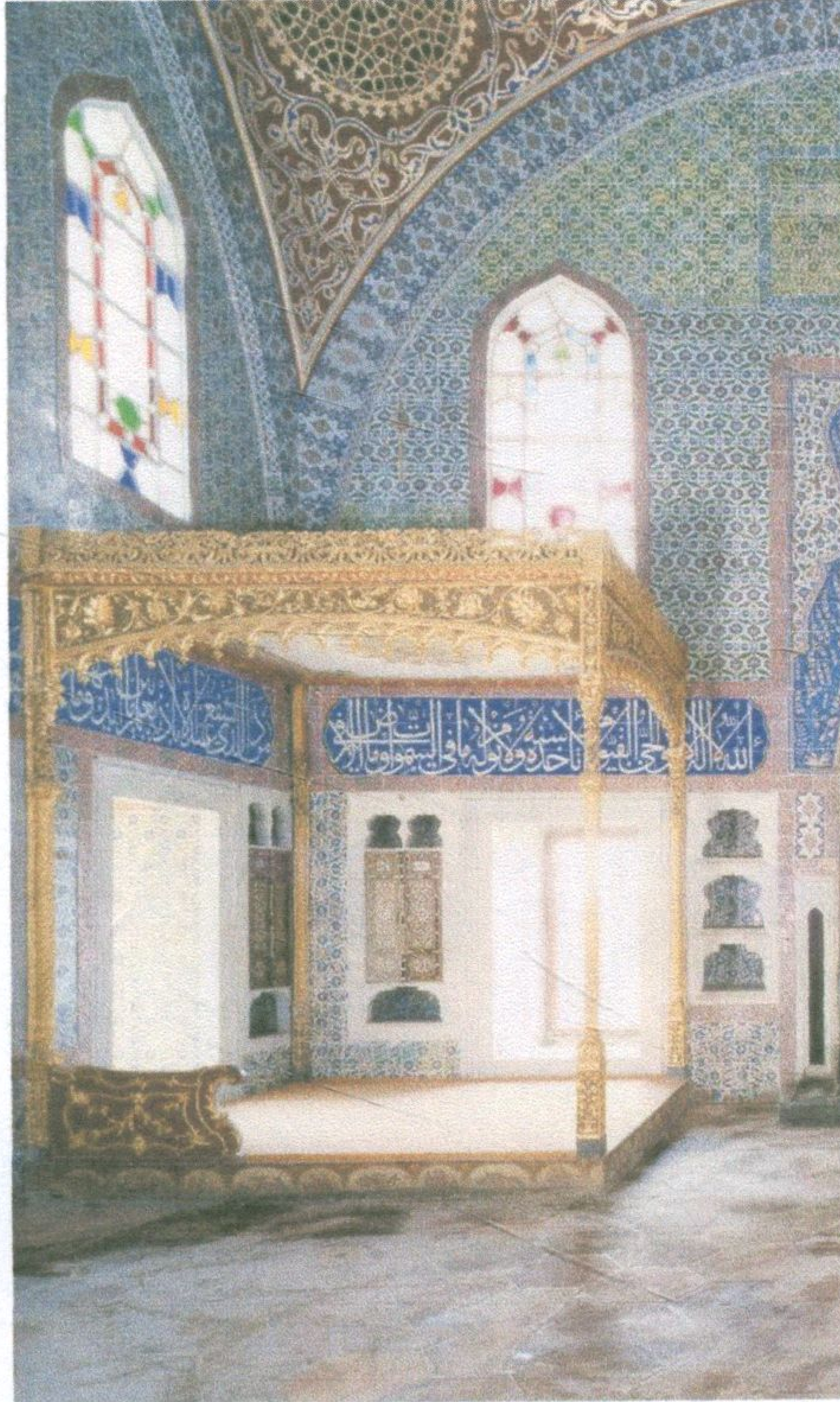


(شكل ٥٨)

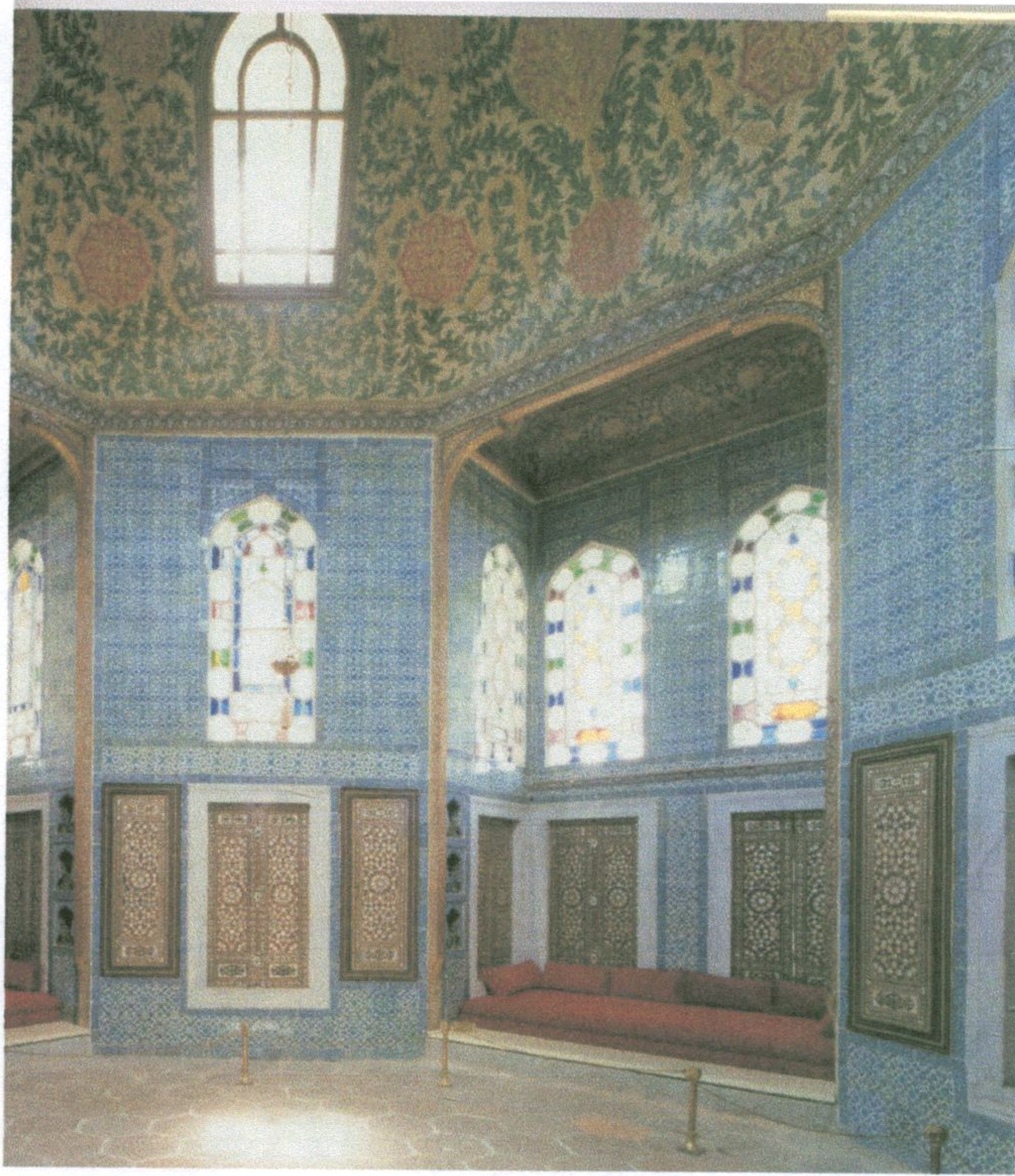
منظر داخلي لبغداد كوشك بقصر طوب قابي سراي باسطنبول ١٦٣٩م



(شكل ٥٩)
بلاطات خزفية بداخل جناح السلطان مراد الثالث بقصر طوب قابي سراي باسطنبول ١٥٨٧م

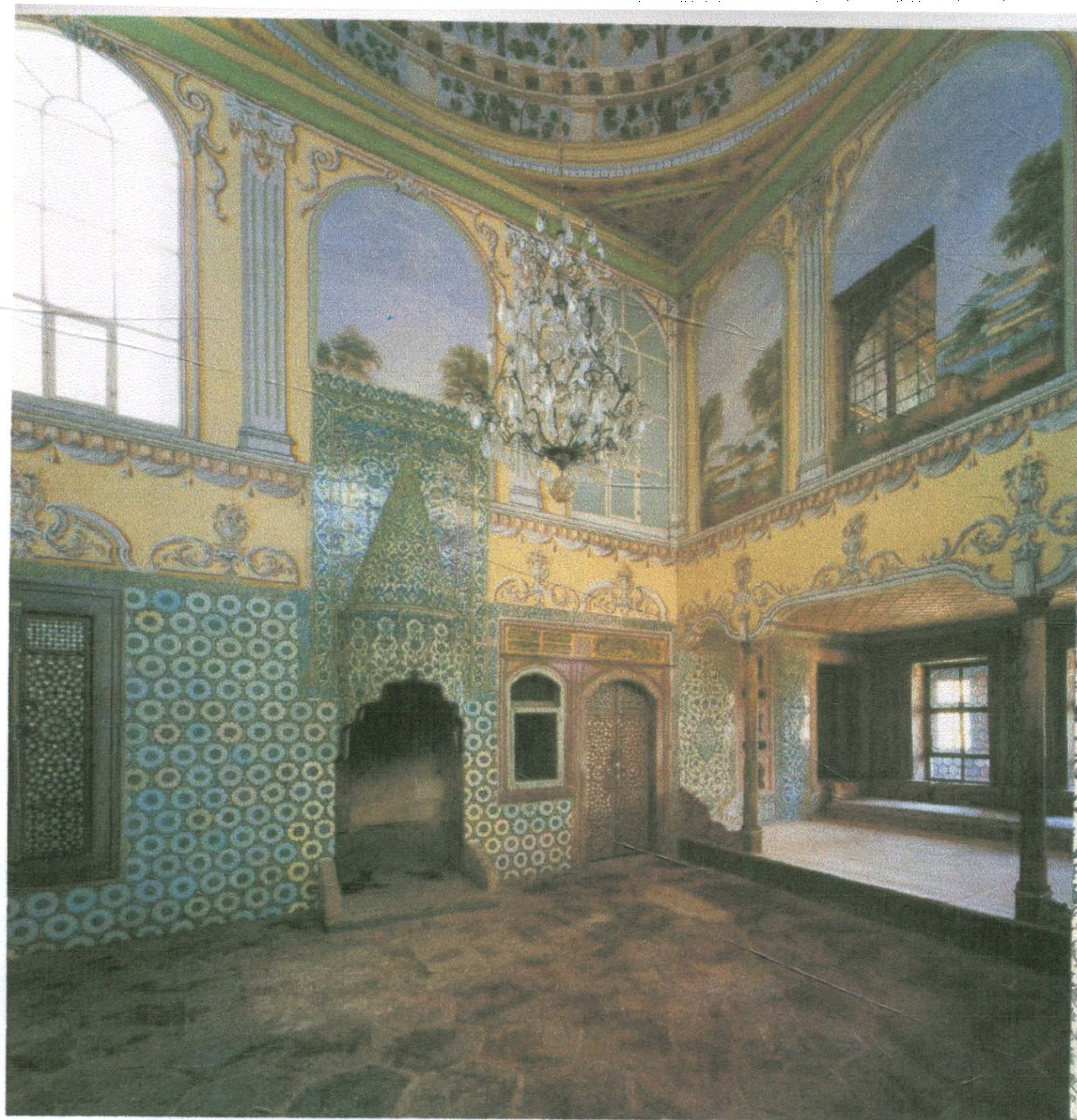


(شكل ٦٠)
بلاطات خزفية بداخل جناح السلطان مراد الثالث بقصر طوب قابي سراي باسطنبول ١٥٨٧م



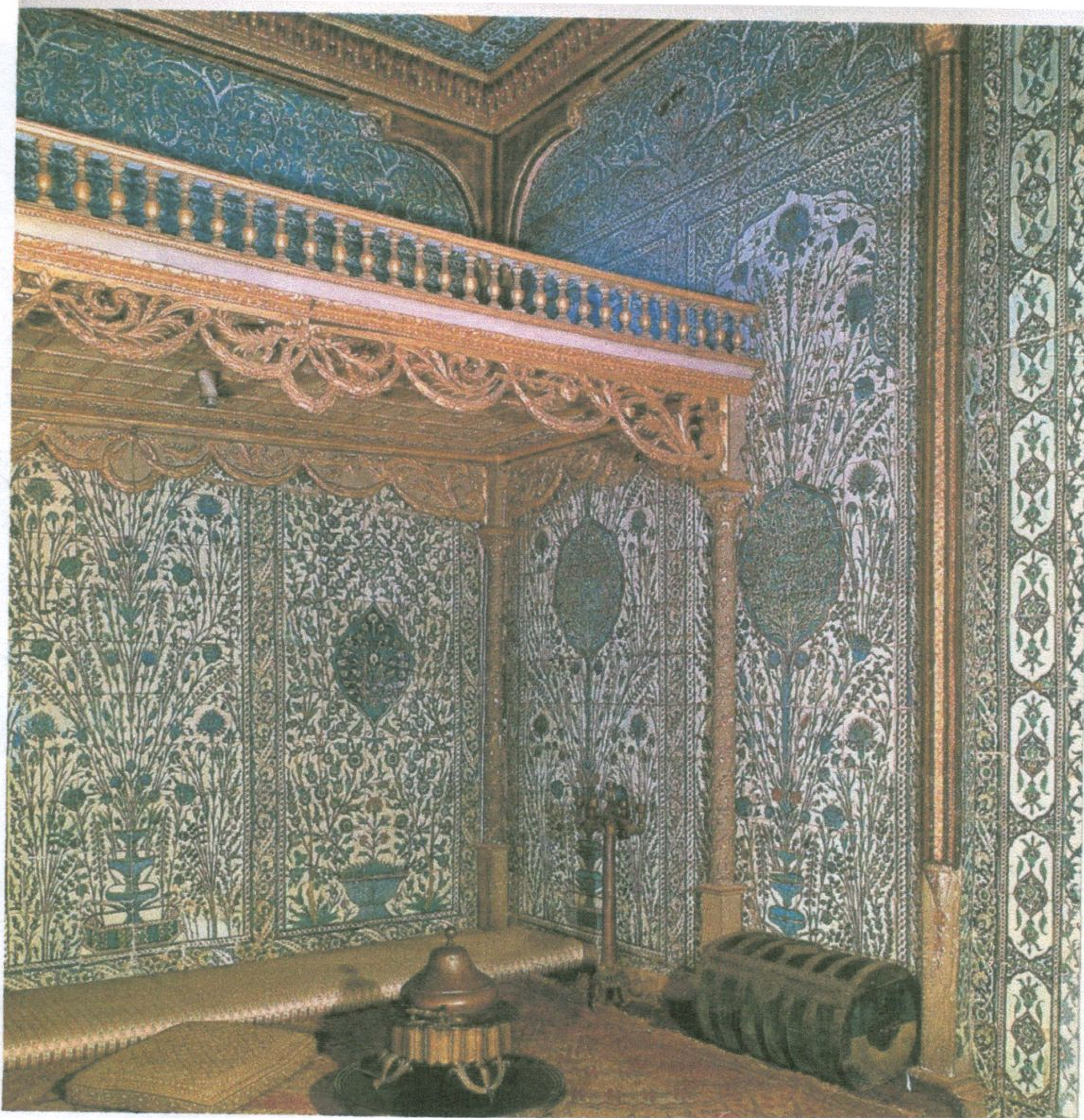
(شكل ٦١)

بلاطات خزفية بداخل حجرة الاميراحمد الثالث بقصر طوب قابي سراي باسطنبول ١٦- ١٨ م



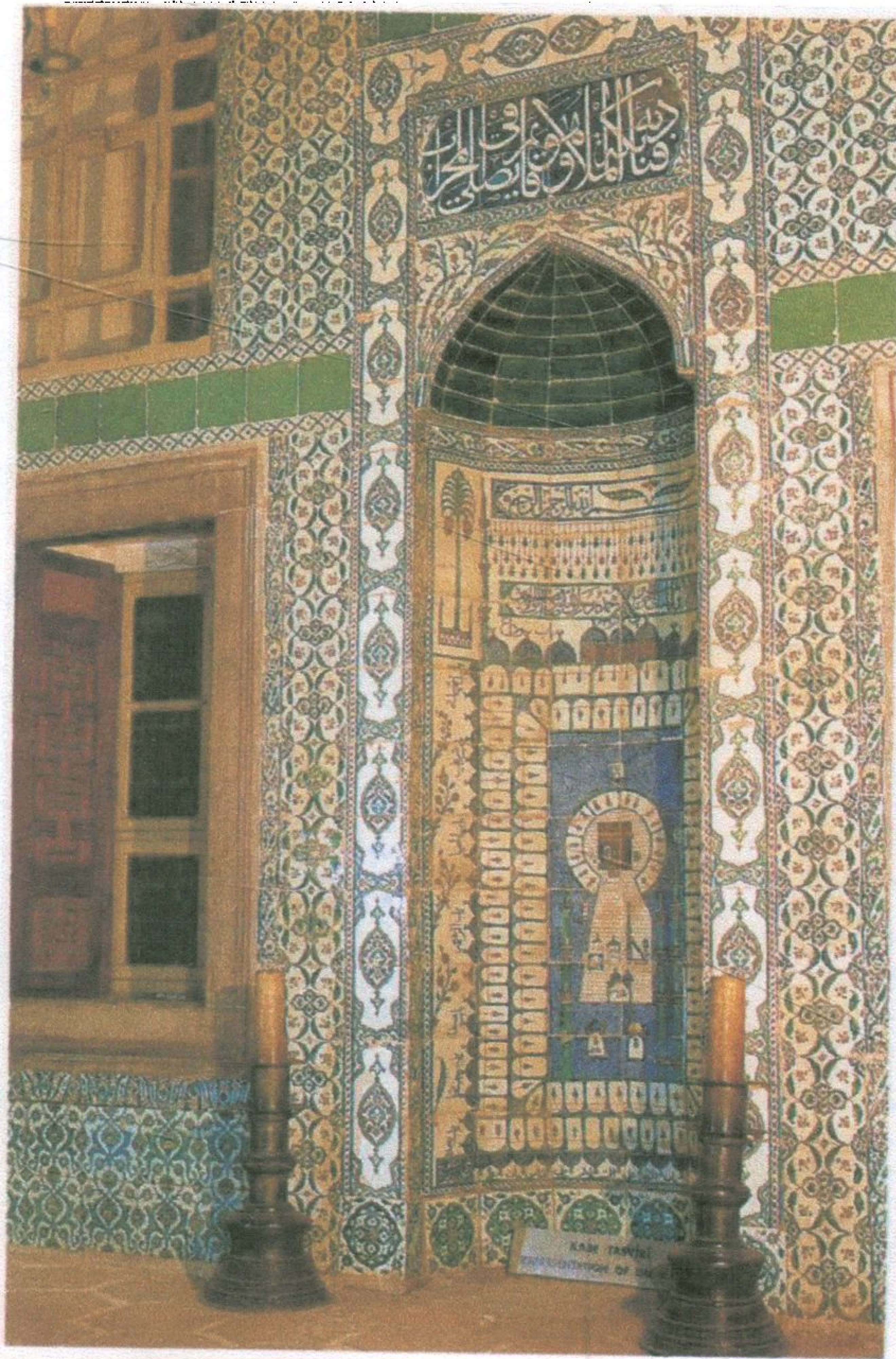
(شكل ٦٢)

منظر داخلي لحجرة الامير احمد الثالث بقصر طوب قابي سراي باسطنبول ١٦- ١٨م



(شكل ٦٣)

بلاطات خزفية بداخل حجرة الامير احمد الثالث بقصر طوب قابي سراي باسطنبول ١٦- ١٨م



(شكل ٦٤)

بلاطات خزفية للكعبة المشرفة بداخل احدي حجرات الحريم بقصر طوب قابي سراي باسطنبول ١٧م



(شكل ٦٥)

مجموعة من البلاطات الخزفية بالحوائط الخارجية لقصر طوب قابي سراي باسطنبول ١٧م

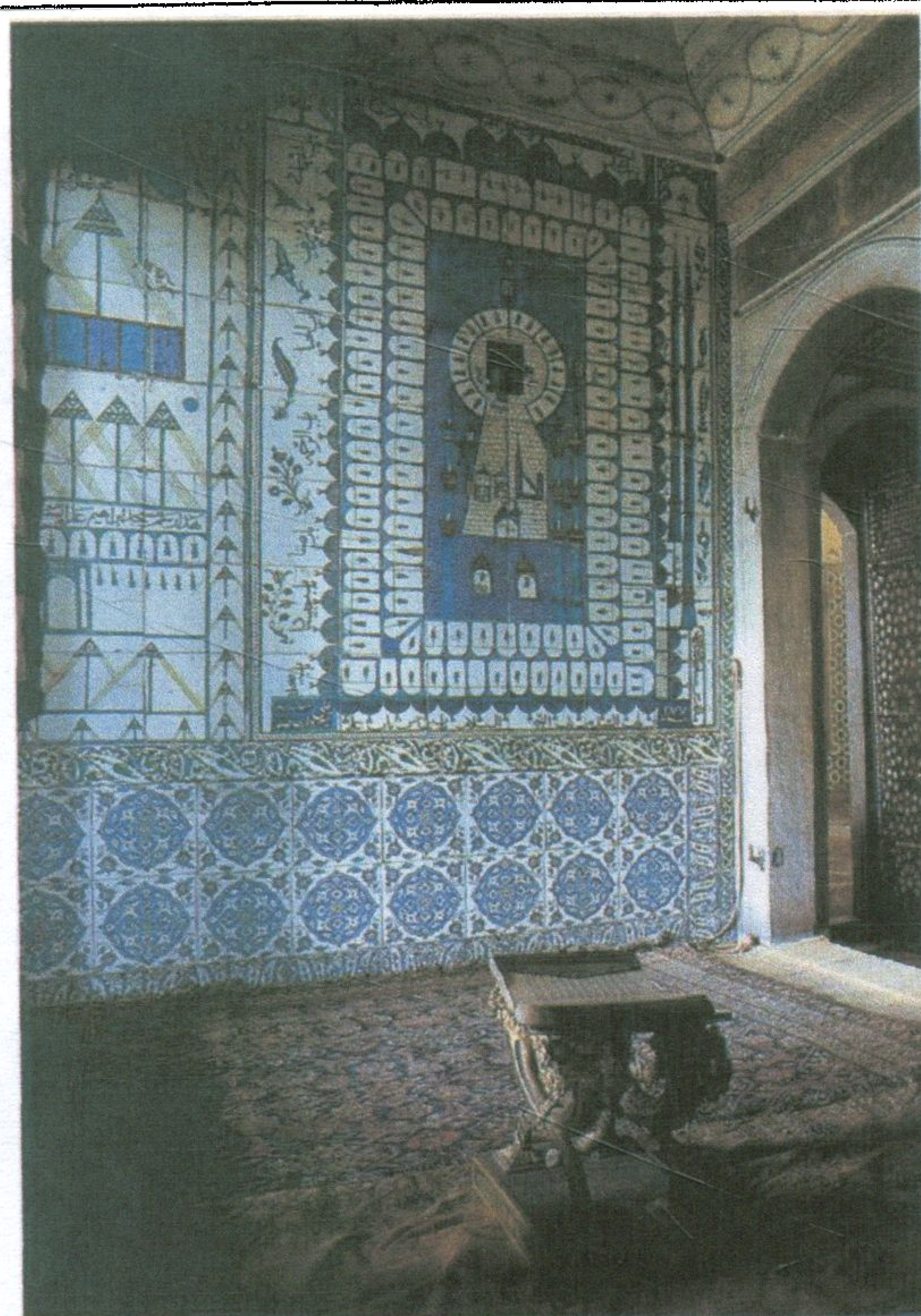


(شكل ٦٦)

بلاطات خزفية بجانبي احدي الحجرات بقصر طوب قابي سراي باسطنبول ١٧م



(شكل ٦٧)
بلاطات خزفية بالحوائط الخارجية لقصر طوب قابي سراي باسطنبول ١٧م

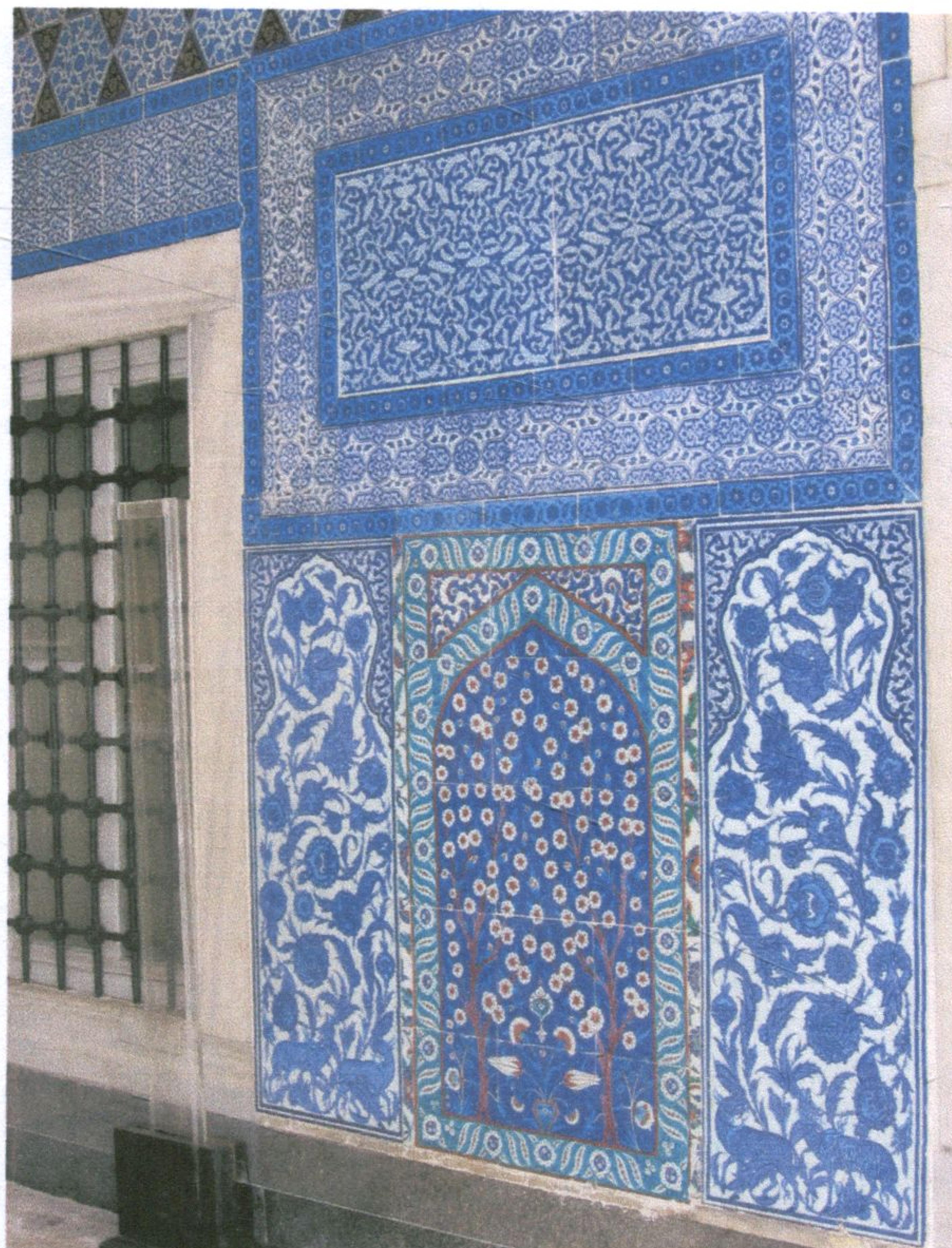


(شكل ٦٨)
بلاطات خزفية للكعبة المشرفة في احدي حجرات زوجات السلطان بقصر طوب قابي سراي باسطنبول ١٧م



(شكل ٦٩)

بلاطات خزفية لآيات من القران الكريم والزخارف النباتية في احدي حجرات زوجات السلطان بقصر طوب قابي سراي باسطنبول ١٧م



(شكل ٧٠)

بلاطات خزفية بالحوائط الخارجية بقصر طوب قابي سراي باسطنبول ١٧م



(شكل ٧١)

مجموعة مختلفة من الانماط لبلاطات خزفية بالحوائط الخارجية بقصر طوب قابي سراي باسطنبول ١٧م



(شكل ٧٢)

تفصيلية لآحدي الانماط المختلفة للبلاطات الخزفية بقصر طوب قابي سراي باسطنبول ١٧م



(شكل ٧٣)

بلاطات خزفية بجانب احدي الحجرات بقصر طوب قابي سراي باسطنبول ١٧م.



(شكل ٧٤)

تفصيلية لآحدي البلاطات الخزفية بقصر طوب قابي سراي باسطنبول ١٧م



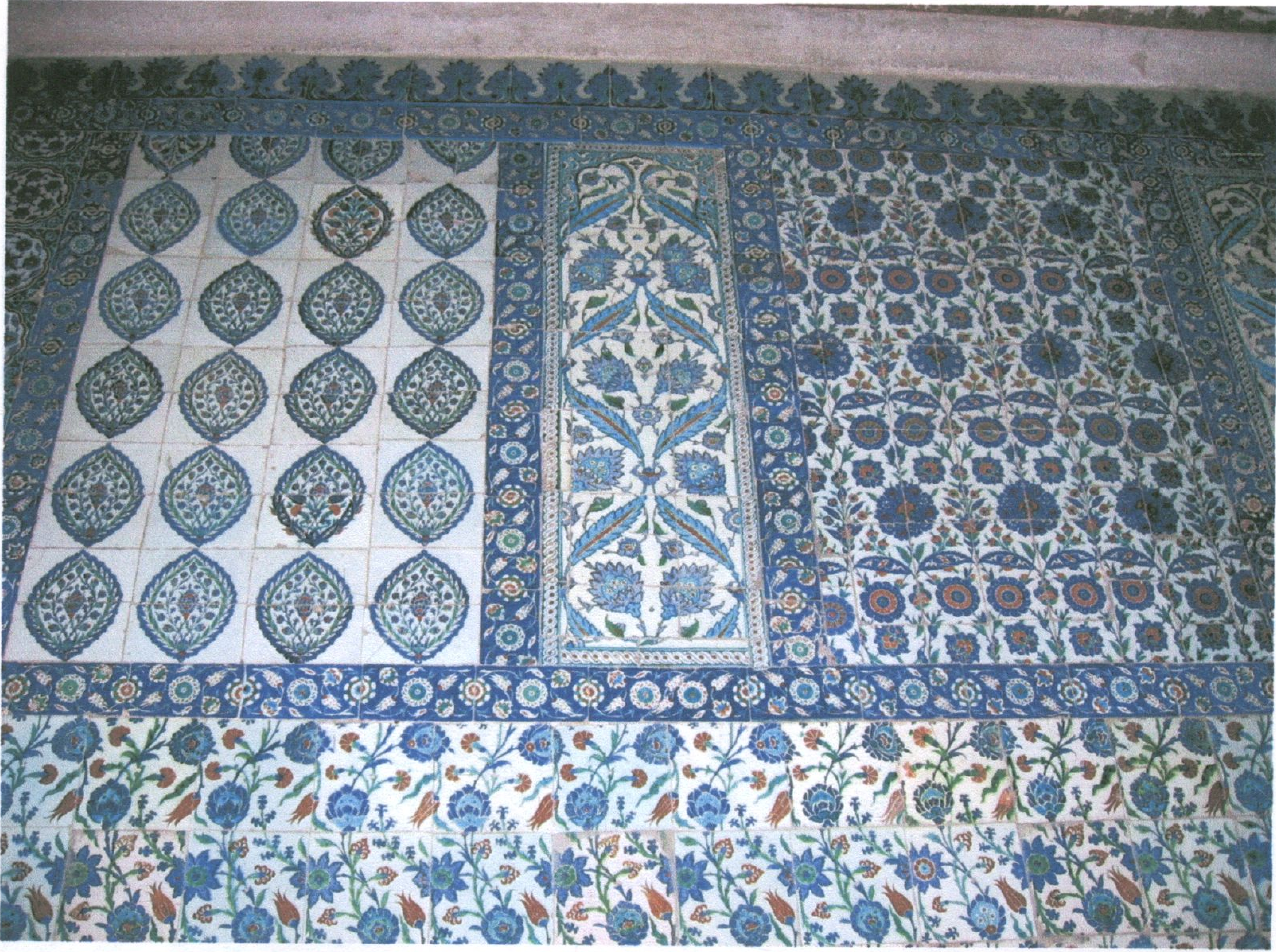
(شكل ٧٥)

تفصيلية لآحدي البلاطات الخزفية بقصر طوب قابي سراي باسطنبول ١٧م



(شكل ٧٦)

مجموعة مختلفة من التابلوهات لبلاطات خزفية بداخل جامع السلطان احمد باسطنبول (١٦٠٣م - ١٦١٧م)



(شكل ٧٧)

مجموعة مختلفة من الانماط لبلاطات خزفية بداخل جامع السلطان احمد باسطنبول (١٦٠٣م - ١٦١٧م)



(شكل ٧٨)

مجموعة مختلفة من الانماط لبلاطات خزفية بداخل جامع السلطان احمد باسطنبول (١٦٠٣م - ١٦١٧م)



(شكل ٧٩)

تفصيلية لآحدي البلاطات الخزفية بداخل جامع السلطان احمد باسطنبول (١٦٠٣م - ١٦١٧م)



(شكل ٨٠)

تفصيلية لآحدي البلاطات الخزفية بداخل جامع السلطان احمد باسطنبول (١٦٠٣م - ١٦١٧م)



(شكل ٨١)

بلاطات خزفية ذو تصميم خاص بداخل جامع السلطان احمد باسطنبول (١٦٠٣م - ١٦١٧م)



(شكل ٨٢)

بلاطات خزفية ذو تصميم هندسي بداخل جامع السلطان احمد باسطنبول (١٦٠٣م - ١٦١٧م)



(شكل ٨٣)

بلاطات خزفية ذو تصميم متكامل بداخل جامع السلطان احمد باسطنبول (١٦٠٣م - ١٦١٧م)



(شكل ٨٤)

بلاطات خزفية ذو تصميم متكامل بداخل جامع السلطان احمد باسطنبول (١٦٠٣م - ١٦١٧م)



(شكل ٨٥)

بلاطات خزفية ذو تصميم متكامل بداخل جامع السلطان احمد باسطنبول (١٦٠٣م - ١٦١٧م)



(شكل ٨٦)

تفصيلية لآحدي البلاطات الخزفية بداخل جامع حكيم اوغلو علي باشا باسطنبول ١٧٣٥م



(شكل ٨٧)

بلاطات خزفية للكعبة المشرفة بداخل جامع حكيم اوغلو علي باشا باسطنبول ١٧٣٥م



(شكل ٨٨)

تفصيلية لأحدي البلاطات الخزفية بداخل جامع حكيم اوغلوعلي باشا باسطنبول ١٧٣٥م



(شكل ٨٩)

تفصيلية لآحدي البلاطات الخزفية بداخل جامع حكيم اوغلوعلي باشا باسطنبول ١٧٣٥م

الباب الثالث

التجربة العملية

استلهام عناصر من خلال الدراسة التحليلية والميدانية والتاريخية،وتوظيفها في تجربة الباحث

لقد قمت بتأمل العناصر التى شكلت الطراز الفنى العثمانى والذى ارتبط بفن البلاطات الخزفية العثمانية بتركيا، واكتشفت أن هذه الوحدات التى تكون هذا الطراز تتبع قوانين محكمة وتتبع أيضا نماذج من وحدات نباتية متنوعة ولكنها يحكمها ايقاعات ويحكمها الوان وسمات بصرية مستقرة هى التى أعطت هذه الملامح للطابع العثمانى التى تعكسها هذه البلاطات الخزفية العثمانية وهى فن من الفنون الخزف التقليدية فى تركيا.

وقد قمت بالعديد من الابحاث حول اعادة صياغة تركيب الصورة التى تعكسها هذه البلاطات، فقد قمت بتصنيف الزخارف النباتية الى مجموعات متشابهة وقمت بالعديد من المحاولات فى اعادة صياغتها من الناحية البصرية من حيث النسب ومن حيث الأقتراب والابتعاد عن هياكل التصميم التقليدية التى تعكسها تصميمات هذا الفن، واثناء ذلك تم ايضا دمج طرز من هذه المجموعات بعضها ببعض باشكال لتصميمات جديدة مع اكتشاف خلفيات جديدة هى ايضا مستعارة من ملامح التصميمات العثمانية بإيقاعاتها وعناصرها المتباينه، وقد قمت باستعارة الدرجات اللونية التقليدية التى تميز بها العصر العثمانى بتركيا ولكن بأسلوبا جديد من حيث توزيع اللون فى مساحة التصميم ، ايضا دخول الشكل الهندسى فى التصميمات.

ونستطيع الآن ان نتكلم عن هذه التجربة فى ستة عشرة تصميم نفذتها بمركز الفنون فرجه بمدينة كوتاهية على بلاطات خزفية بالتقنية العثمانية القديمة من حيث خامات الالوان (الاكاسيد)، ومن حيث طريقة التلوين وهى التحديد باللون الاسود بطريقة تعدد الالوان أو التحديد باللون الأزرق(Prussian Blue Hue) فى طريقة التلوين باللونين الازرق بدرجاته و (Turquoise Blue) مع درجة الأبيض أيضا استخدام الفرن فى عملية الحرق.

لقد قمت بتنفيذ اثنى عشرة بلاطة خزفية باسلوب تعدد الالوان واربعة بطريقة الازرق و(Turquoise Blue) مع الابيض وذلك بمقاسات ١٥سم × ١٥سم وعددهم احد عشرة بلاطة، ١٠سم × ٢٠سم وعددهم خمسة بلاطات.

التجربة الأولى : (بلاطة خزفية بمقاس ١٥سم × ١٥سم) نفذت بمدينة كوتاهية

لقد قمت بالتركيز على دور الخلفية فى هذا العمل من حيث ادخال اسلوب التنقيط بها، حيث ان هذه الوحدات التى قمت بتناولها هى وحدات زخرفية عثمانية قديمة نراها فى (شكل ١٨ ، ١٩)، وهى تمثل السحب ذو التأثير الصينيى القديم ولكنى قمت بتناولها بشكلا جديد مخالف للشكل التقليدى القديم فى هذا التصميم.

ان هذا التصميم نستطيع ان ننفذه بأسلوب متكرر وهذا أسلوب تقليدى قديم ولكن هنا هذه السحب تحدث حركة وتناغم فى استمرارية الشكل المطلوب، هذا التصميم قد نفذ بطريقتين تقليديين ولكن بشكل جديد وهو طريقة تعدد الالوان وذلك بدخول اللون البرتقالى من طريقة الازرق بدرجاته و(Turquoise Blue) مع درجة الابيض، حيث نرى اللون البرتقالى (Suffron Yellow) فى جزء من خلفية العمل الفنى (البلاطة الخزفية) وهذا اللون لم يستخدم من قبل فى خلفية البلاطات الخزفية العثمانية القديمة والتقليدية ولكن باستخدام اللون (Turquoise Blue) فى الخلفية فهو اسلوب قديم نراه فى (شكل ٢٢ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٤٣)،ايضا دخول درجة الابيض فى العمل الفنى (البلاطة الخزفية) وذلك لعمل اتزان للشكل ولربط التصميم ببعض مساعدا لها هذا الاسلوب الجديد فى معالجة الخلفية وهو اسلوب التنقيط.

التجربة الثانية : (بلاطة خزفية بمقاس ١٥سم × ١٥سم) نفذت بمدينة كوتاهية

لقد قمت بالاقتراب من الاشكال النباتية الزخرفية التى تميز بها العصر العثمانى بتركيا ومنها هذه الزهرة Sap Cikmalari التى تشبه آلة الساكس الموسيقية(شكل ٢٠) مع خلفية ذات حركة متموجة نراها سابقا فى بلاطات خزفية نادرة (شكل ٣٣) ولكن سابقا استخدمت كبلاطة كاملة لاعطاء اسلوب يشبه الرخام، اما هنا فقد قمت بادخالها مع عناصر آخرى مثل هذه الزهرة التى تشبه آلة الساكس الموسيقية، حيث كانت للخلفية دورا متكاملا مع العناصر الزخرفية الموجودة بالعمل الفنى (البلاطة الخزفية) من حيث استخدام اللون البرتقالى (saffron Yellow) بمساحات مصمتة وبمساحات مفرغة كما نرى بهذا الشكل، ايضا نرى اتجاه حركة هذه الزهرة الى اسفل البلاطة الخزفية واتجاه حركة هذه الخطوط المتموجة الى اعلى ليحدث اتزان بالتصميم، كما نرى ان درجة الابيض استخدمت هنا بشكل خاص فى هذا التصميم من حيث ادخالها فى خلفية العمل (البلاطة الخزفية) بشكل جزءى وليس بشكل متكاملا كما سبق ان شاهدنا هذا من قبل بالبلاطات الخزفية العثمانية القديمة وان الخلفيات غلب عليها درجة الابيض اكثر من اللون الازرق بدرجاته او غيره من الالوان هذا التصميم من الممكن تنفيذه باسلوب متكرر.

التجربة الثالثة : (بلاطة خزفية بمقاس ١٥سم × ١٥ سم) نفذت بمدينة كوتاهية

قد قمت بادخال خطوط القوة التجريدية و هذا نمط جديد لم يستخدم من قبل فى البلاطات الخزفية العثمانية القديمة والتقليدية، وايضا استخدام اللون الازرق بدرجاته و(Turquoise Green) مع درجة الابيض فى معالجة خلفية العمل الفنى (البلاطة الخزفية) مع اختلاف سمك هذه الخطوط المائلة ليحدث تناغم وللبعد عن المشابهة والمماثلة التى عرفت من قبل فى البلاطات الخزفية العثمانية ولكن نعود مرة اخرى الى استخدام عناصر زخرفية عثمانية تقليدية كزهرة Hatay وهى زهرة عثمانية قديمة (شكل ١٧ ، ١٨ ، ٣٨) ولكنى هنا قد تناولتها باسلوب حديث وجديد من حيث تبسيط وتجريد العنصر الزخرفى فى طريقة رسمه وتلوينه وتوزيعه داخل العمل الفنى (البلاطة الزخرفية)، وايضا دخول هذه السحب التى عرفت من قبل بالسحب الصينية او ذو التأثير الصينى (شكل ١٨ ، ١٩)، ولكنى هنا استخدمت هذه السحب لإحداث حركة بالتصميم ولمساعدة على ربط العناصر الزخرفية بعضها ببعض، استخدم هنا اسلوب تعدد الالوان فى تنفيذ هذه البلاطة الخزفية ، وهو اسلوب قديم وتقليدى ولكن هنا بطريقة جديد فى توزيع اللون نستطيع ان نرى بهذا التصميم اسلوبين وهما :-

-انه من الممكن تنفيذ اسلوب تكرار هذا الشكل ولكن هنا يحدث اختلاف فى اتجاهات خطوط القوة المندفعة فيحدث شكلا جديدا مختلفا.

- ايضا انه من الممكن ان يكون التصميم متكامل اذا لم يستحب ان يكرر حيث ان جميع العناصر الزخرفية به تحدث تصميم متكاملا.

التجربة الرابعة : (بلاطة خزفية بمقاس ١٥ سم × ١٥ سم) نفذت بمدينة كوتاهية

نجد هنا محاولة لإدخال الخلفيات الهندسية فى مساحات رأسية وافقية بالعمل الفنى (البلاطة الخزفية) مكونة الشكل والمربع والمستطيل فى هذه المعالجات وبطريقة التلوين المستخدم به اللون الازرق بدرجاته و (TurquoiseBlue) مع درجة الابيض فى خلفية هذا التصميم، ايضا طريقة التلوين المستخدم به اللون الازرق

(Prussian Blue Hue) و(Turquoise Blue) مع درجة الابيض فى خلفية هذا التصميم، ايضا طريقة تلوين العناصر الزخرفية المستخدمة هنا وهى زهرة اللاله وهى زهرة عثمانية تقليدية نراها فى (شكل ١٩ ، ٧٠ ، ٧٨) وزهرة اللوتس نراها (شكل ٣٧)، ايضا زهرة عثمانية قديمة تقليدية ولكن هنا استخدم الخط فى رسم هذه الصورة ولكن بالالوان المتعددة وهو اسلوب جديد ايضا دخول درجة الابيض بكثرة بداخل العناصر الزخرفية وذلك لإحداث تباين واتزان بالتصميم المنفذ (البلاطة الزخرفية) هذا التصميم (البلاطة الزخرفية) ابتعد تماما عن نمط التماثل والمشابهة التى عرف بها الاسلوب القديم فى تنفيذ البلاطات الزخرفية التقليدية حيث نرى ان العناصر الزخرفية ذات اتجاهات واشكالا مختلفة فالتصميم هنا متكامل لا يكرر وقد استخدم هنا طريقة تعدد الالوان.

التجربة الخامسة :(بلاطة خزفية بمقاس ١٥سم × ١٥ سم) نفذت بمدينة كوتاهية

استخدم فى هذا التصميم لأزمات تقنية تنفيذ الزجاج المعشق فى معالجة العناصر الزخرفية بعضها ببعض وذلك باستخدام وحدات زخرفية عثمانية تقليدية مثل زهرة اللوتس ولكن بمعالجات واشكال حديثة وجديدة تشابهه اسلوب الزجاج المعشق من حيث استخدام التصميم وتوزيع اللون بالعمل الفنى (البلاطة الخزفية) حيث نرى ان الطريقة المستخدمة هنا هي طريقة تعدد الالوان فقد استخدم اللون الاصفر القاتم(Yellow Ochre) فى خلفية بعض عناصر التصميم وهذا اللون لم يستخدم من قبل فى البلاطات الخزفية التقليدية فى معالجة الخلفيات، ايضا دخول اللون الأحمر التركى (Red Cadmium) وهو لون تميزت به البلاطات الخزفية العثمانية التقليدية ولكن هنا استخدم بتوزيع اخر فى مساحة العمل الفنى (البلاطة الخزفية) وذلك لإحداث توازن بالتصميم نجد شكلا خاص جدا بهذا التصميم به درجة الابيض بمساحة كبيرة وبداخلها جميع درجات اللون المستخدم فى تلوين عناصر التصميم وهذه المساحة الكبيرة من درجة اللون الأبيض فى جانب من التصميم لجعلها بؤرة اضاءة العمل الفنى، ايضا دخول درجة الابيض بشكل قليل داخل العناصر الزخرفية لعمل ترابط بين عناصر التصميم، وهذا التصميم متكاملا لا يخضع للتكرار او التماثل.

التجربة السادسة : (بلاطة خزفية بمقاس ١٥ سم × ١٥ سم) نفذت بمدينة كوتاهية

نجد ان العناصر الزخرفية النباتية اكثر تجريدا و تبسيطا من حيث اسلوب رسمها او تلوينها ولكن حدث دمج بين العناصر بعضها ببعض لإحداث ترابط جديد بمعنى مختلف عن المعنى التقليدى الذى تميز فيما سبق بالتماثل والتشابهة اما هنا فالعناصر مختلفة ومتباينة على خلفية تركواز مصمتة ولكن هذا اللون سبق استخدامه بهذا الاسلوب سابقا كما فى (شكل ٢٢ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٩)، ولكن هنا دخول الدوائر الصغيرة المتناثرة فى خلفية العمل الفنى (البلاطة الخزفية) لم يستخدم من قبل، وقد استخدم طريقة تعدد الالوان فى هذا العمل الفنى (البلاطة الخزفية) ومن الممكن تنفيذ هذا التصميم باسلوب متكرر ليصبح تصميما متنوعا يبتعد من التناظر والتماثل التى تميزت به البلاطات الخزفية التقليدية بالعصر العثمانى.

التجربة السابعة : (بلاطة خزفية بمقاس ١٥سم × ١٥ سم) نفذت بمدينة كوتاهيه

نجد ان الخلفية لها دور كبير فى احداث نغمة جديدة بهذا الشكل المتطاير وهذه الزهور الصغيرة حيث ان الوحدات الزخرفية هنا تتجهه الى داخل التصميم (البلاطة الزخرفية) وان هذه العناصر المتناثرة بالخلفية قد ساعدت

على عمل ترابط بين اجزاء التصميم حيث تعددت الدرجات اللونية بهذة الاشكال المتناثرة وهذه الدرجات اللونية هى تكرار للدرجات اللونية التى نفذت بهذه اللوحات الزخرفية المرسومة على البلاطة حيث ان الوحدات الزخرفية من اصل الوحدات الزخرفية العثمانية القديمة نراها فى (شكل ١٧ ، ٢٦ ، ٣٧) ولكنى هنا تناولتها باسلوب آخر من حيث تبسيط العنصر الزخرفى واتجاه حركته داخل العمل افنى (البلاطة الزخرفية)،وقد استخدم طريقة تعدد الالوان على خلفية بيضاء فى هذا العمل الفنى وهى سمة من سمات البلاطات الخزفية العثمانية التقليدية ولكن باسلوب حديث، وهذا التصميم ممكن تنفيذه بأسلوب متكرر

التجربة الثامنة: (بلاطة خزفية بمقاس ٢٠سم × ١٠ سم) نفذت بمدينة كوتاهيه

قد قمت بتجريد هذا العنصر الزخرفى النباتى باعلى التصميم لجعل هذا العنصر ذو حركة دائرية داخل العمل الفنى (البلاطة الخرفية) مع هذه الوحدات الصغيرة المتناثرة منه بأكثر من لون لإحداث ترابط بين اجزاء التصميم حيث نجد ان الخلفية هنا ذات لونين مختلفين وبدخول هذه العناصر بها احدث هذا الترابط الفنى، اما العناصر الزخرفية المستخدمة هنا فهى لوحدات زخرفية عثمانية نراهل (شكل ٣٨ ، ٧٧ ، ٨٠) ولكن استخدمت هنا باسلوب حديث وجديد من حيث توزيعها فى العمل الفنى (البلاطة الخزفية) ومن حيث اداء التلوين بها، نجد ان درجة الابيض فى هذا التصميم لها دورا فعال فى احداث اضاءة العمل الفنى ولإحداث اتزان به ، هذا التصميم استخدم به طريقة تعدد الالوان.

التجربة التاسعة : (بلاطة خزفية بمقاس ١٥ سم × ١٥ سم) نفذت بمدينة كوتاهيه

قد قمت بالاقتراب والتجريد اكثر لهذا العنصر الزخرفى العثمانى وتناولت تلوينة باسلوب خاص وجديد من حيث استخدام شدة اللون الاحمر التركى(RedCadmium) مع الخلفية الزرقاء القاتمة(Prussian Blue Hue) قد ساعد هذا على حدة العمل الفنى من حيث الدرجات اللونية ولكن بدخول درجة الابيض بهذا الاسلوب البسيط محاولة من تقليل حدة اللونين الاحمر التركى (RedCadmium) مع الازرق القاتم (Prussian Blue Hue) ايضا دخول درجة الاصفر(Permanent Ught Yellow) فى العمل الفنى لإنارة التصميم ولعمل التكامل المطلوب فى اللون، ولكن طريقة التلوين بهذا الازرق القاتم فى خلفيات البلاطات الخزفية العثمانية القديمة والتقليدية فى (شكل ٢٢ ، ٤٠) ولكن هذا استخدم باسلوب جديد نجد هنا هذا العنصر ذو التاثير الصينى (السحب الصينية) تناول بشكل جديد من حيث تداخلها مع العنصر النباتى المجرد من حيث طريقة التلوين بها، هذا التصميم استخدم به طريقة تعدد الالوان ومن الممكن تكرار هذا التصميم لإحداث اشكال جديدة تبتعد عن التماثل والتشابهة للاشكال القديمة.

التجربة العاشرة : (بلاطة خزفية بمقاس ١٥ سم × ١٥ سم) نفذت بمدينة كوتاهيه

قد قمت بالاقتراب اكثر واكثر من العناصر الزخرفية العثمانية بشكل اكثر من التجربة التاسعة وبعمل تراكيب جديدة بين العناصر بعضها ببعض وبمشاركة خلفية العمل الفني بداخل تركيب العنصر الزخرفى النباتى، ايضا تجريد وتبسيط العنصر النباتى المتمركز فى منتصف التصميم واندماج هذه السحب (ذو التأثير الصينى) معه بهذا الاسلوب والجميع هنا متجهة الى منتصف التصميم ليحدث مركزية بالعمل الفنى (البلاطة الخزفية) ويبتعد عنه التماثل والتشابهه التقليدى القديم، ايضا معالجة الخلفية بأكثر من لون وبهذا الطريقة فى توزيع اللون فهو جديد ولم يتناول بهذا

الشكل من قبل ،ولكن هذه الزهرة من العناصر الزخرفية العثمانية القديمة وهى زهرة hatay نراها فى (شكل١٧،١٨) ،هنا استخدم طريقة تعدد الالوان ويعد هذا العمل الفنى تصميما متكامل لا يفضل تكرارة.

التجربة الحادية عشر: (بلاطة خزفية بمقاس ٢٠ سم × ١٠ سم) نفذت بمدينة كوتاهيه

قد قمت بادماج طريقة الازرق و(Turquoise Blue) والابيض مع طريقة تعدد الألوان فى هذا العمل الفنى (البلاطة الخزفية)، حيث نجد ان الخلفية استخدم بها طريقة الازرق بدرجاته و(Turquoise Blue)والابيض على هيئة خطوط منحنية بمساحات لونية مختلفة الاشكال والمساحات لإحداث تناغم بالتصميم يبتعد عن التماثل والتشابه التقليدى، ايضا ساعدت الخلفية على عمل ترابط بين عناصر العمل الفنى (البلاطة الخزفية) اما طريقة تعدد الالوان فقد استخدم فى العناصر الزخرفية النباتية فهى لزهور عثمانية تقليدية نراها فى (شكل ٤٩ ، ٥٤ ، ٨٠) ، ولكنى هنا قد قمت بتوزيعها ورسمها وتلوينها باسلوب جديد وحديث فهنا نجد شكلين مختلفين من حيث اللون والحجم لزهرة واحدة ليحدث تناظر غير تقليدى يعد هذا العمل الفنى تصميما متكاملا لا يكرر.

التجربة الثانية عشر: (بلاطة خزفية بمقاس ٢٠ سم × ١٠ سم) نفذت بمدينة كوتاهيه

نجد ان الاشكال الدائرية المتناثرة المختلفة الاحجام فى هذا العمل الفنى (البلاطة الخزفية) يعد اساس هذا التصميم ، حيث نرى هذا العنصر الزخرفى النباتى لزهرة عثمانية تقليدية نراها فى (شكل ٢٥ ، ٥٥) قد تمركزت فى منتصف هذا التصميم لتحدث مركزية بالعمل الفنى (البلاطة الخزفية) ومنبثقة منها تلك الدوائر بجميع انحاء التصميم باحجام صغيرة وكبيرة مختلفة الشكل واللون، ايضا نجد ان الترابط الذى حدث بين العنصر الزخرفى النباتى وبين هذه السحب (التأثير الصينى) وبين غيرها من الاشكال النباتية ساعد على اعطاء مركزية بالعمل الفنى (البلاطة الخزفية) تبتعد عن التماثل والتناظر التقليدى الذى عرف قديما بالبلاطات الخزفية العثمانية، فالتصميم هنا نفذ بطريقة الازرق و(Turquoise Blue) والابيض على خلفية بيضاء وهذا التصميم يعد متكاملا بدون تكرار.

التجربة الثالثة عشر: (بلاطة خزفية بمقاس ١٥ سم × ١٥ سم) نفذت بمدينة كوتاهيه

هذا التصميم نفذ من قبل (التجربة الرابعة) لكن هنا نفذ بوجهة نظر اخرى اى زاوية اخرى حيث نجد مدى تأثير اللون فى العمل الفنى (البلاطة الخزفية)، حيث استخدم هنا طريقة الازرق و(Turquoise Blue) والابيض فدرجة الابيض هنا لها دور كبير سواء بداخل العنصر الزخرفى او بالخلفية فهى عامل قوى على احداث اتزان وترابط بين العنصر الزخرفى والخلفية المنفذة عليها وهذا التصميم متكامل وبدون تكرار.

التجربة الرابعة عشر: (بلاطة خزفية بمقاس ١٥ سم × ١٥ سم) نفذت بمدينة كوتاهيه

هذا التصميم نفذ من قبل (التجربة السادسة) ولكن بطريقة تعدد الالوان على خلفية (Turquoise Blue) مصمتة، اما هنا فما زالت الخلفية يغلب على معظم مساحاتها اللون (Turquoise Blue) ولكن مع دخول درجة الابيض فى معالجة الخلفية لإحداث تباين قوى بينهما ايضا دخول درجة الابيض بداخل العنصر النباتى المنفذ على خلفية تركوازية وذلك لإحداث الترابط المطلوب للعمل الفنى (البلاطة الخزفية) حيث استخدم هنا طريقة الازرق

و(Turquoise Blue) والابيض ولكن باسلوب جديد وحديث يبتعد عن التماثل والمشابهة القديمة التى عرفت بين البلاطات الخزفية العثمانية القديمة هذا التصميم من الممكن تنفيذة بأسلوب متكرر.

التجربة الخامسة عشر: (بلاطة خزفية بمقاس ٢٠ سم × ١٠ سم) نفذت بمدينة كوتاهيه

ان الخلفية بالنسبة للعمل الفنى (البلاطة الخزفية) ذو تأثير كبير فى احداث اتزان لعناصر التصميم ولاحداث حركات جديدة به فقد قمت بالاهتمام فى معالجة الخلفيات الخاصة بتجربتى وذلك بعمل اشكالا جديدة وحديثة سواء باسلوب هندسى او باسلوب خطوط منحنية مختلفة الاشكال والالوان او باسلوب التنقيط وغيرها.

فهذا العمل الفنى نجد به ان الخلفية هنا بها نغمة خاصة فهى لخطوط منحنية متقطعة بأشكالا مختلفة رفيعة السمك وسميكة وذلك لإحداث تناغم خاص ولترابط العناصر ببعضها فى شكل بسيط وجديد احدثته تلك الخطوط ايضا هذه الاشكال الزخرفية العثمانية الاصل رسمت باسلوب بسيط مستخدما طريقة الازرق و(Turquoise Blue) والابيض فى التلوين هذا التصميم يبتعد عن التماثل التقليدى للبلاطات الخزفية العثمانية القديمة هذا التصميم من الممكن تنفيذه باسلوب متكرر.

التجربة السادسة عشر: (بلاطة خزفية بمقاس ٢٠ سم × ١٠ سم) نفذت بمدينة كوتاهيه

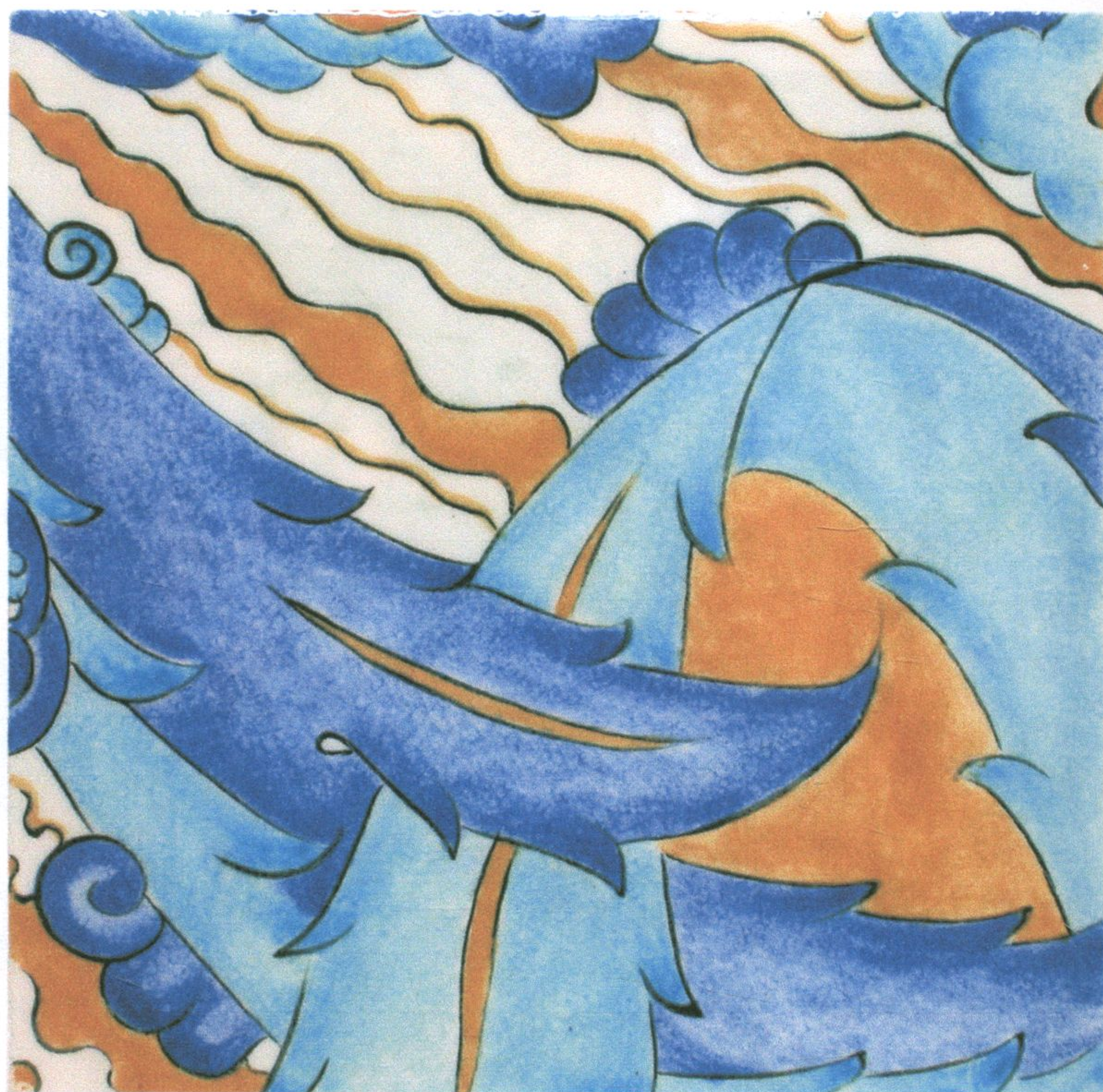
هذا التصميم نفذ من قبل بطريقة تعدد الالوان (التجربة الحادى عشر) ولكن هنا ايضا دور الخطوط فى معالجة الخلفية اختلف عما سبق، ايضا طريقة التلوين هنا هو اللون الازرق بدرجاته و(Turquoise Blue) والابيض قد ساعد على اعطاء شكلا اخر مختلف عن طريقة تعدد الالوان فاللون له دور كبير فى اختلاف روح التصميم فالخطوط ذات سمك مختلف سواء خطوط رفيعة او متوسطة او سميكة ساعدت على سرعة حركة التصميم كما ساعد دخول درجة الابيض بداخل العناصر الزخرفية والخلفية على ترابط العناصر بعضها ببعض.

الصور التوضيحية للتجربة العملية





(تجربة ١)





(تجربة ٢)





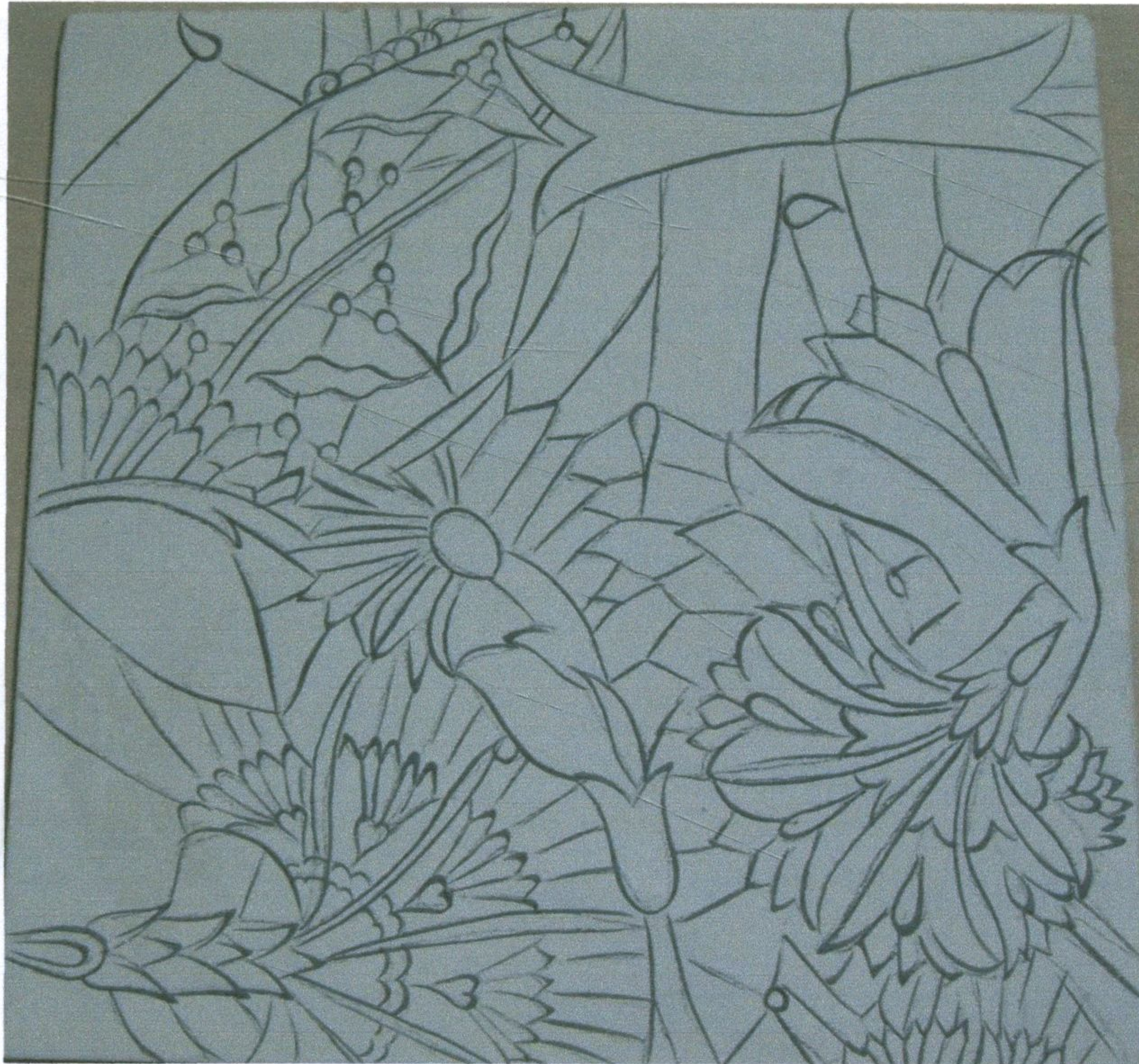
(تجربة ٣)





(تجربة ٤)





(تجربة ٥)





(تجربة ٦)





(تجربة ٧)





(تجربة ٨)



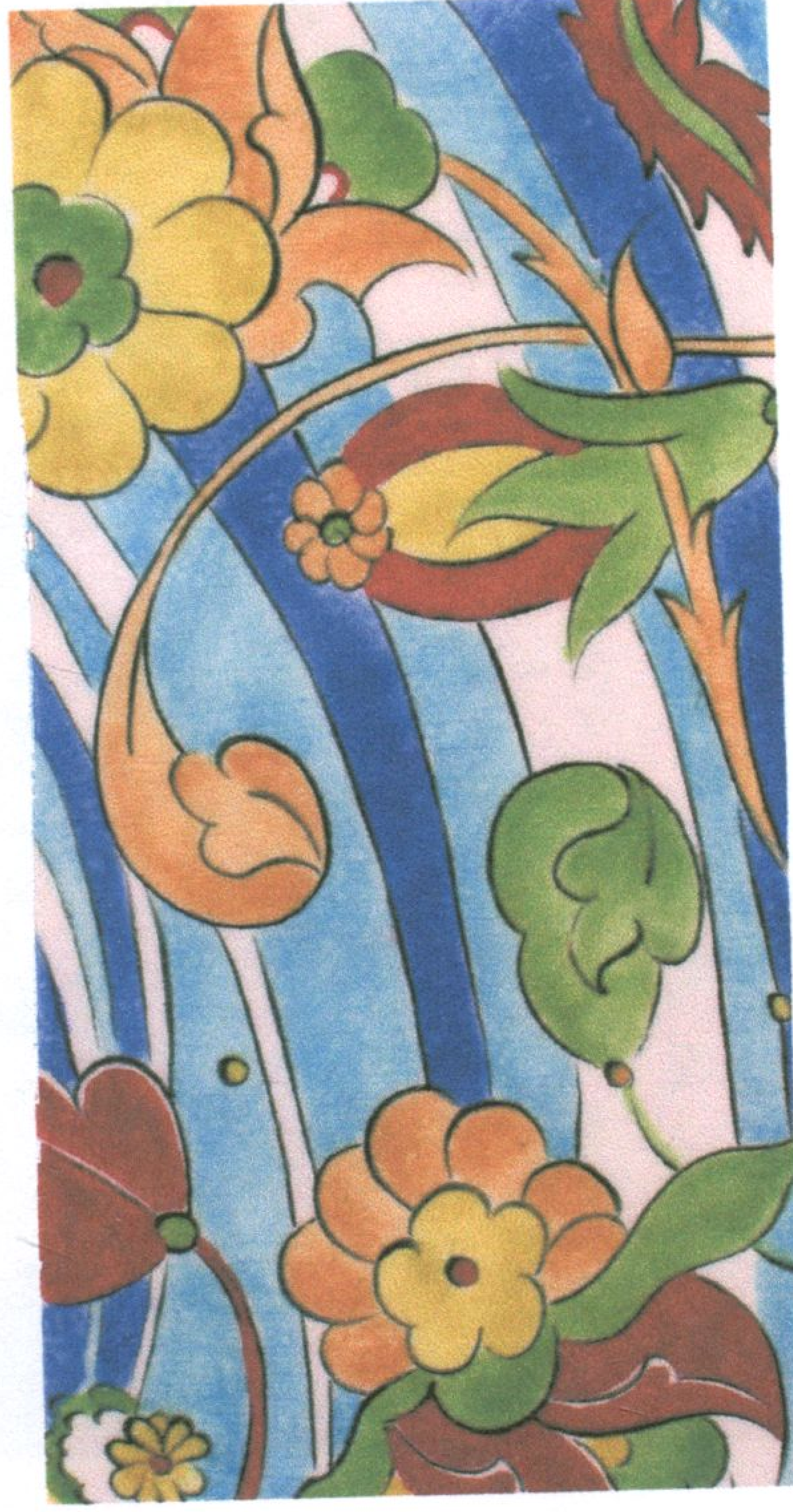


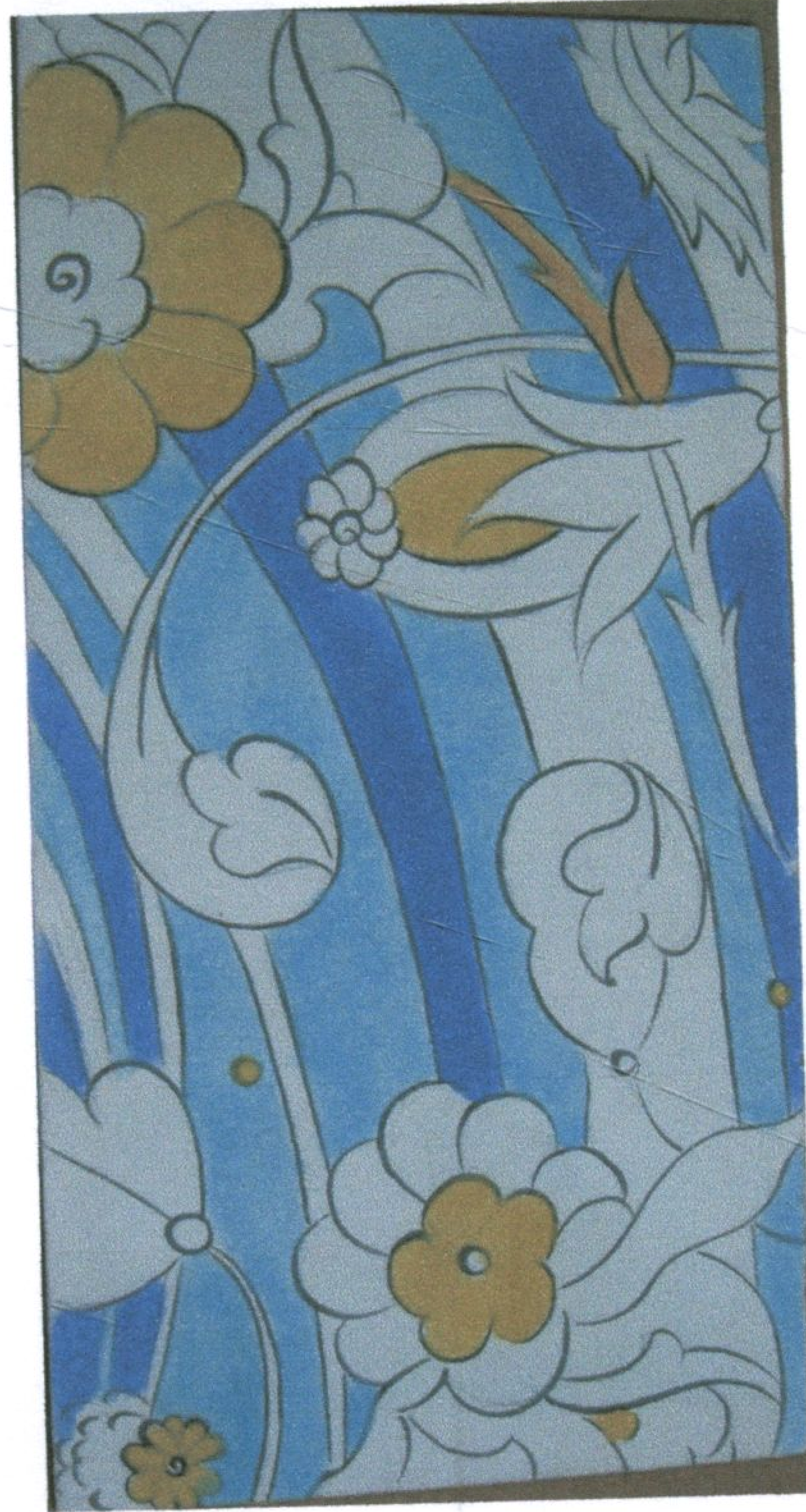
(تجربة ٩)





(تجربة ١٠)





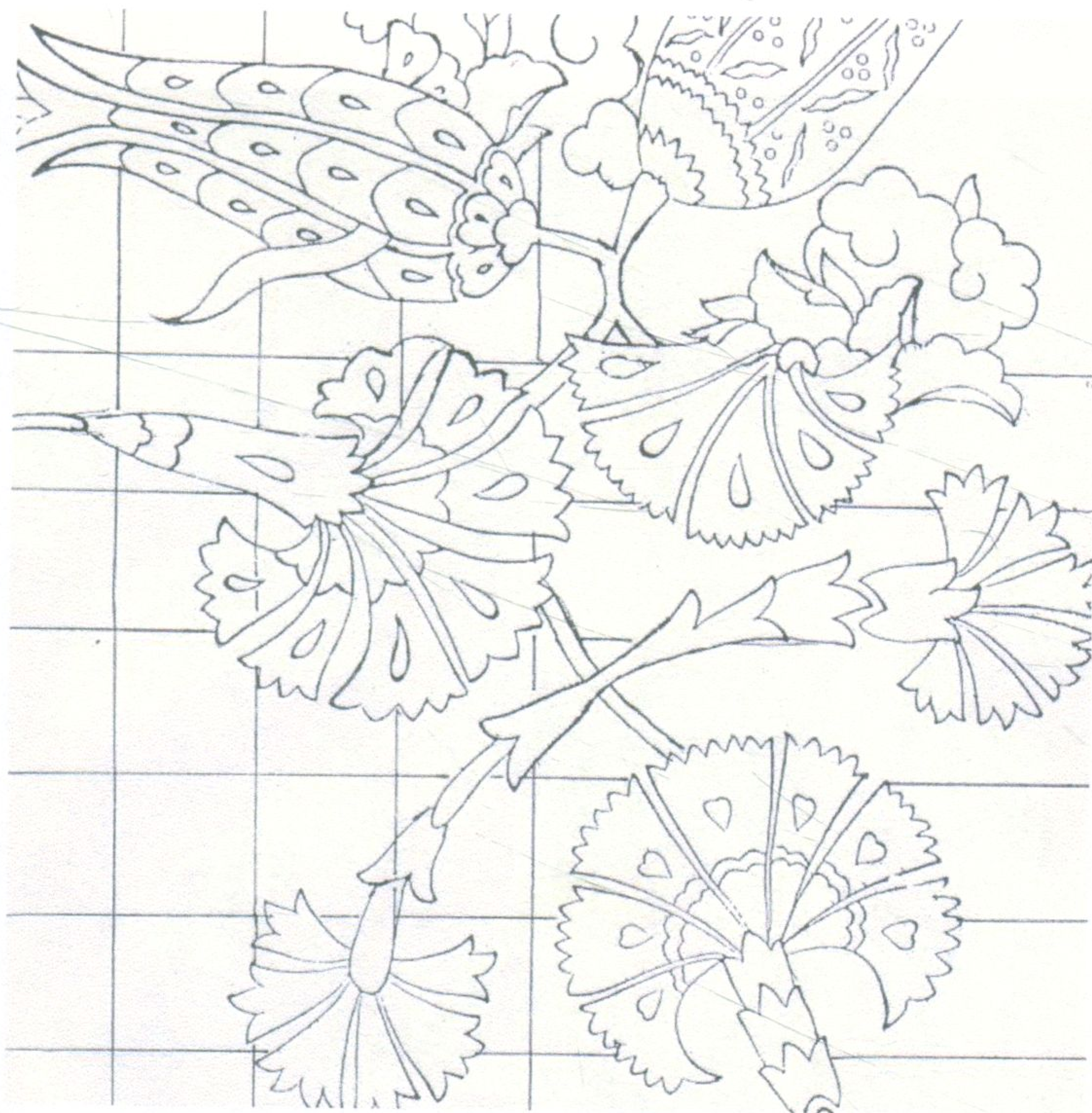
(تجربة ١١)





(تجربة ١٢)





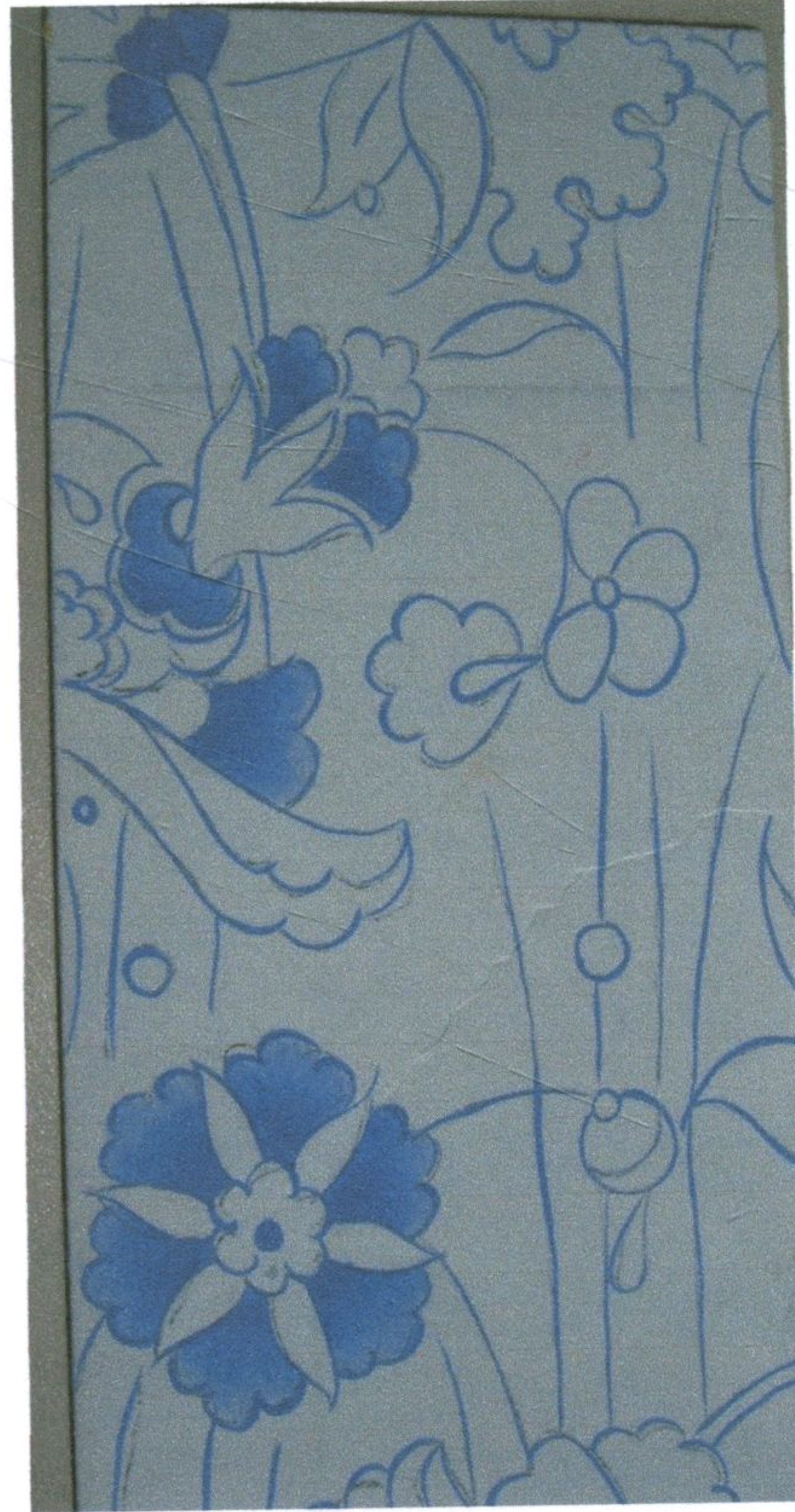
(تجربة ١٣)





(تجربة ١٤)





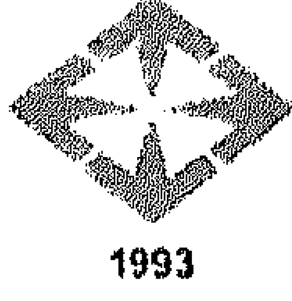
(تجربة ١٥)



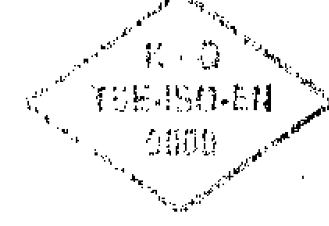


(تجربة ١٦)

شهادات التوثيق الخاصة بالتجربة العملية بتركيا



BAŞKENT UNIVERSITY



TS-EN-ISO 9001
QUALITY SYSTEM CERTIFICATI

01.02.2006

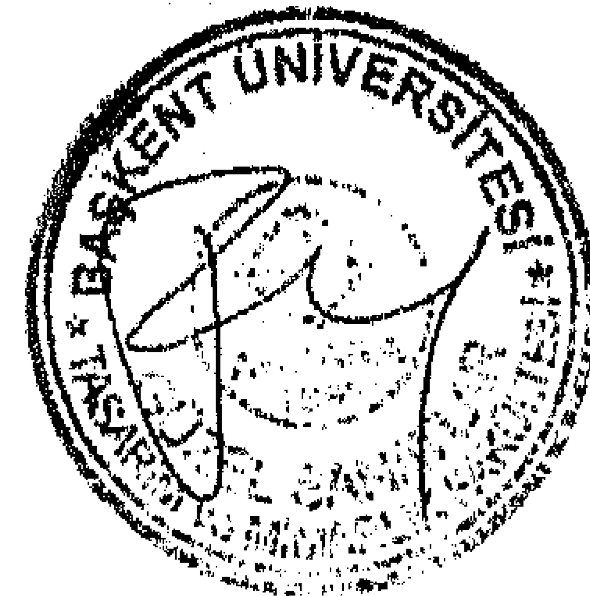
İlgili Makama,

Nermin Gommah'ı iki sene önce İskenderiye'de tanıdım. Daha sonra Ankara'da beni görmeğe geldi ve Güzel Sanatlar Okulu mezunu olarak Osmanlı çini motiflerinden yeni kompozisyonlar üretmek için çalıştığını söyledi. Kendisine görmesi gereken yapılar hakkında bilgi verdim ve Kütahya'ya da gitmesini tavsiye ettim. Ayrıca çini uzmanı olan eski bir öğrencimle de görüşmesini sağladım.

Nermin bugün tekrar beni görmeğe geldi ve son görüşmemizden bu yana yaptığı desenleri gösterdi. Kendisi geleneksel Osmanlı çini motiflerinden yararlanarak kendine özgü yeni kompozisyonlar üretmektedir. Bu kompozisyonların aynısı geleneksel Osmanlı çinilerinde görülmez. Nermin'in desenlerinde tazeve özgün 1 bir bakış açısı vardır. Orantılamaları moderndir.

Bilgilerinize saygılarımla sunarım,

Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu
Dekan



Taşkent Caddesi No: 77, Kat 4, Bahçelievler 06490 Ankara, Turkey • Tel: (312) 222 23 25 - (312) 212 73 93 • Fax: (312) 215 08 35
E-mail: rektorluk@baskent-ank.edu.tr



مركز الإسكندرية للغات والترجمة و الكمبيوتر
Alexandria Center for Languages & Computer

جامعة بشكانت
1993

إلى من يهمه الأمر

2006/2/1

تعرفت على أ/ نرمين جمعة بالإسكندرية منذ عامين ، بعد ذلك أتت لزيارتى فى أنقرة ، فأخبرتنى بأنها متخرجة من كلية الفنون الجميلة، و فيما يتعلق ببحثها عن تصميمات لبلاطات خزفية عثمانية حيث أنها تريد أن تبتدع تصميمات جديدة من الوحدات الزخرفية العثمانية.

و قد قمت بنصحها بأن تذهب لرؤية الآثار العثمانية ، و أن تذهب إلى كوتاهية (Kütahya) ، و أن تقابل طالب سابق لى ماهر و متخصص فى صناعة الزخرفة العثمانية.

لقد أتت نرمين مؤخرا لمقابلتى و أطلعتنى على ما كانت تقوم به منذ آخر مرة تقابلنا بها ، لقد قامت بصنع تصميمات جديدة من أنماط عثمانية تقليدية ، فلديها نظرة حديثة و متجددة عن التصميمات العثمانية التقليدية.

أما الطراز الذى أبدعته نرمين فانه لا يطابق أشكال التصميمات العثمانية التقليدية ، فقد قامت بإعادة ترتيب و تنظيم الشكل التقليدى مع منظور و نسب حديثة.

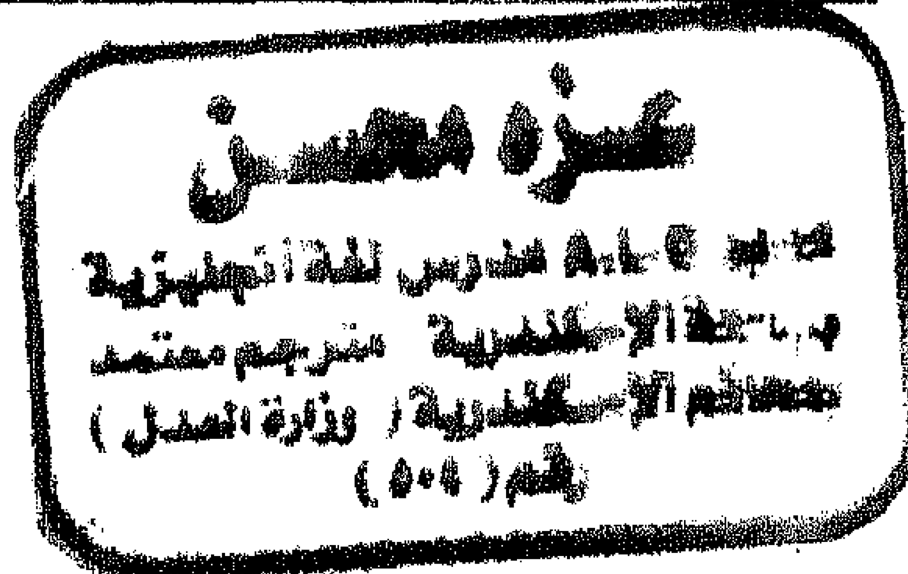
المخلص لك
أ.د فليز ينى شهيرلى أغلوا
توقيع
عميدة

هذه ترجمة صحيحة ومطابقة للمستند الأصلى



عزة محسن
أ/ عزة محسن

مديرة مركز الإسكندرية للغات ،
مدرسة لغة إنجليزية بجامعة الإسكندرية
ومترجمة معتمدة بمحاكم الإسكندرية ـ وزارة العدل تحت رقم (9) ملف رقم (504)



5 شارع الطليعة - كامب شيزار - الإسكندرية ت/ف: 5977833- ت: 5905062
5 El-Taleeaha St. Camp Caesar- Alexandria – Tel & Fax.: 035927833/Tel: 5905062



EL SANATLARI MERKEZİ
Şube : Alemdar Cd. No:2/A 34122-Sultanahmet-İST. (Yerebatan Sarnıcı Çıkışı Karşısı)
Tel : +90 212 511 93 00 Fax: +90 212 511 93 35
e-mail: istanbul@firca ceramic.com www.firca ceramic.com
Merkez : Eskişehir Yolu 3. Km. KÜTAHYA Tel : 0.274 225 16 40 Fax: 225 16 41
e-mail : firca43@yahoo.com

Tarih : 05./.01./200.6..

TÜRKİYEDE NERMİN HANIMIN DİZAYNLARINA BENZEYEN DİZAYNLAR YOKTU ESKİDEN.ÇÜNKÜ ONUN DİZAYNLARI YENİ VE MODERNDIR.FAKAT, ONUN MOTİFLERİ ESKİ,GELENEKSEL VE ORJİNAL OSMANLI MOTİFLERİDİR. ŞİMDİ TÜRKİYE'DE YENİ DİZAYNLAR YAPTI.BU YÜZDEN.BU DİZAYNLAR ÇOK GÜZEL MOTİFLER OLDU.EĞER DİZAYNLARI DAHA DETAYLI OLURSA VE O DAHA UYGULAMA YAPARSA,DİZAYNLARI MÜKEMMEL VE HARİKA OLACAKTIR.EĞER DİZAYNLARI DİĞER KARO ÜZERİNE YAPILIRSA,DİĞER KARO PARÇASIYLA TAMAMLANIRSA,İLK KARO PARÇASI TAMAMLANACAKTIR VE ONUN TÜM KARO PARÇALARI ÇOK GÜZEL KARO DEKORASYONU ORTAYA ÇIKACAKTIR.

FIRÇA SERAMİK ÇİNİ TURİZM SANAYİİ TİCARET LMTD ŞTİ

KÜTAHYA

HÜSEYİN KAHRIMAN

FIRÇA SERAMİK, ÇİNİ,
TURİZM SAN. TİC. LTD. ŞTİ.
Eskişehir Yolu 3. Km. KÜTAHYA
Tel: 274. 225 16 40 Fax: 225 16 41
Çinili V.D. No: 386 038 3541

A.L.C مركز الإسكندرية للغات والترجمة و الكمبيوتر
Alexandria Center for Languages & Computer

فـــرجـــة
مركز الفنون
للسيراميك و التجارة
كوتاهية

2006/1/5

إن التصميمات التى قامت بتنفيذها أ/ نرمين جمعة لم يسبق أن قام بتنفيذها أحد سابقا فى تركيا ، لأنها تصميمات جديدة و حديثة. حيث أن الوحدات الزخرفية مستمدة من الوحدات الزخرفية العثمانية القديمة و الأصلية.

و قد قامت الأستاذة بعمل تصميمات لطرز بأشكال جديدة و جميلة فى تركيا ، لذلك فقد أصبح هذا الطراز من التصميمات ذات الشكل الحديث يرغب به كل الناس.

حيث أن هذه التصميمات لوحدات زخرفية بأشكال مختلفة ، و إذا نفذت هذه التصميمات على بلاطات خزفية متعددة لتحدث شكل متكامل فستصبح البلاطات شديدة التميز و ستشكل منظرا جميلا فائق الروعة و الإبداع.

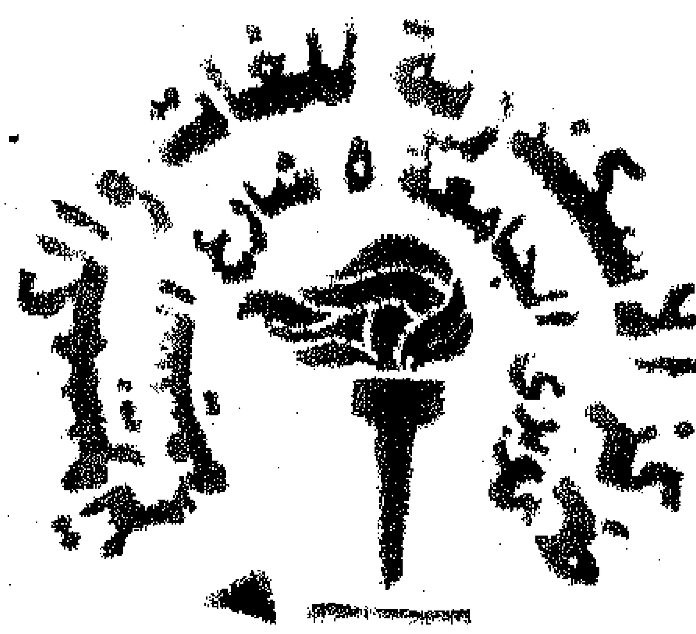
فـــرجـــة
مركز الفنون
للسيراميك و التجارة
كوتاهية
حسين كهرمانة

هذه ترجمة صحيحة ومطابقة للمستند الأصلى

أ/ عزة محسن

مديرة مركز الإسكندرية للغات ،
مدرسة لغة إنجليزية بجامعة الإسكندرية
ومترجمة معتمدة بمحاكم الإسكندرية – وزارة العدل تحت رقم (9) ملف رقم (504)

عـزه محسـن
مدير A.L.C مدرس لغة انجليزية
بجامعة الإسكندرية مترجم معتمد
بمحاكم الإسكندرية (وزارة العدل)



5 شارع الطليعة - كامب شيزار - الإسكندرية ت/ف: 5977833- ت: 5905062
5 El-Taleeaha St. Camp Caesar- Alexandria – Tel & Fax.: 035927833/Tel: 5905062



İZNİK ÇİNİ

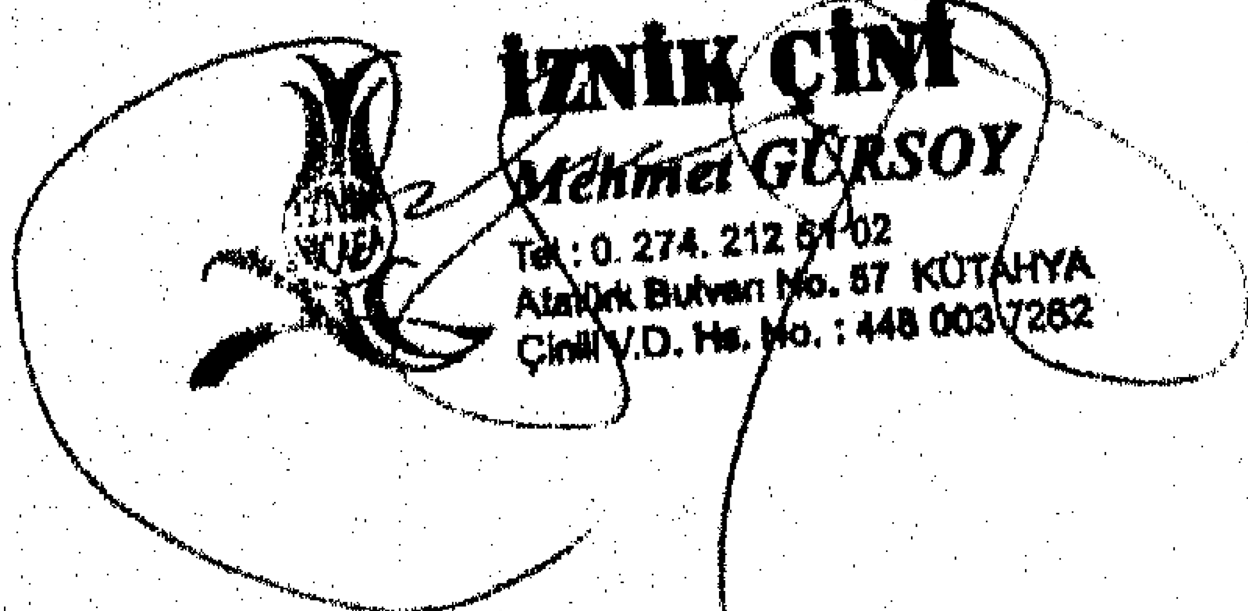
Mehmet Gürsoy

Atatürk Bulvarı Deniz Apt. Altı No. 57 KÜTAHYA
Tel-Fax : 0. 274. 212 51 02
Tel. : 0. 274. 223 09 38
Atelye : 0. 274. 224 71 07
Cep : 0. 542. 423 40 16
e-mail : iznikcinigursoy@superonline.com
http://www.iznikcini.com

30 yıllık Çini ve Seramik Sanatçısı ve Üniversitede öğretim üyesi olarak çalışmış birisi olarak, Sayın Nermin Gomaah'ın yaptığı çalışmalar için görüşlerim şöyle:

Geçmişte ve günümüzde yaptığı desenler yapılmadı. Yeni ve Moderndir. Desenler Osmanlı kaynaklı olup yenidir. Kendisine özgü olmasada bu desenler yeni ve çok güzeldir. Kendisi şimdi Türkiye'de yeni desenlerle kompozisyonlar yapıyor.

07.01.2006.



سيراميك أزنيق

بكونى أستاذ بكلية الفنون الجميلة و متخصص فى مهنة الزخرفة كزخرفة السيراميك و غيرها، منذ ثلاثين عاما، و بتجربتى و اختصاصى فى العمل الذى تجريه أ/ نرمين جمعة كالتالى:

أفيدكم علما بأن العمل الذى تقوم به أ/نرمين يعتبر حديث فى يومنا هذا، فهذا الطراز لم يكن يجرى فى الماضى و لا فى زمننا المعاصر هذا ، و لكن هذا طراز جديد ، و وحداته تنتمى لأصل وحدات زخرفية عثمانية ، فهو جديد و جميل جدا.

إن الأستاذة المذكورة المدون أسمها أعلاه تقوم الأن بإبداع أشكال مختلفة فى تركيا.

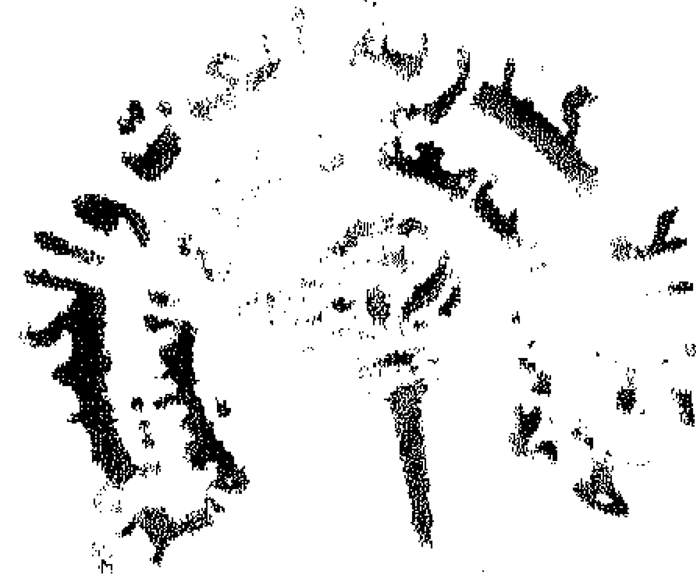
هذا للعلم،،،

سيراميك أزنيق
محمود جورصوى
2006/1/7

هذه ترجمة صحيحة ومطابقة للمستند الأصلى

عزة محسن
أ/ عزة محسن

مديرة مركز الإسكندرية للغات ،
مدرسة لغة إنجليزية بجامعة الإسكندرية
ومترجمة معتمدة بمحاكم الإسكندرية – وزارة العدل تحت رقم (9) ملف رقم (504)



عزه محسن
مدير A.L.C مدرس لغة انجليزية بجامعة الإسكندرية مترجم معتمد بمحاكم الإسكندرية (وزارة العدل) رقم (٥٠٤)

المراجع

المراجع العربية

١) د. ابو الحمد محمود فرغلى / التصوير الاسلامى ، نشأته وموقف الاسلام منه واصوله ومدارسة - مدرس الاثار والفنون الاسلامية - كلية الاثار - جامعة القاهرة - الناشر الدا ر المصرية اللبنانية - ٢٠٠٠ م

٢) اعده : احمد المفتى / فن الزخرفة والتوريق - دار دمشق للنشر والتوزيع والطباعة - الطبعة الاول - ١٩٩٧م

٣) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - الفن العربى الاسلامى - ادارة الثقافة الجزء الثانى - العمارة - حقوق الطبع والنشر محفوظة للمنظمة - تونس ١٩٩٥

٤) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - الفن العربى الاسلامى - ادارة الثقافة - الجزء الثالث - الفنون - تونس ١٩٩٧م

٥) انور الرفاعى / تاريخ الفن عند العرب والمسلمين - الطبعة الرابعة - حقوق التأليف والطبع والنشر محفوظة - جامعة دمشق (١٤١٩- ١٤٢٠ هـ/ ١٩٩٨ - ١٩٩٩م)

٦) د. حسن الباشا / موسوعة العمارة والاثار والفنون الاسلامية – أستاذ الآثار والفنون الإسلامية بجامعة القاهرة – المجلد الثانى - الطبعة الاول - جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة (اوراق شرقية) - ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م

٧) ربيع حامد خليفة / الفنون الاسلامية فى العصر العثمانى - استاذ الاثار والفنون الاسلامية كلية الاثار جامعة القاهرة - الناشر مكتبة الاهرام - الطبعة الاولى – ٢٠٠١م

٨) د. سامى رزق بشاى / تاريخ الزخرفة - المصمم : محمد عبدالفتاح عبد المجيد - المصمم فاروق وجدى ابراهيم - مراجعة : قدرى محمد أحمد - مطابع الشروق – ١٩٩٢م

٩) د. سعاد ماهر محمد - الخزف التركى - الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية - حقوق الطبع محفوظة للمؤلف (١٩٧٧ م - ١٣٩٧ هـ)

١٠)د. سعاد ماهر محمد - الفنون الاسلامية - استاذ الاثار المصرية - كلية الاثار سابقا - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م

١١)د. صفوت نور الدين - رفيق الخزاف - حقوق الطبع محفوظة للمؤلف تنفيذ وطباعة النظائر – ١٩٩٩م

١٢)د. عادل الالوسى - روائع الفن الاسلامى - الناشر عالم الكتب ٢٠٠٣م

١٣)د. محمد زينهم - التواصل الحضارى للفن الاسلامى وتأثيرة على فنانى العصر الحديث - سلسلة بريزم للفن - وزارة الثقافة المصرية العلاقات الثقافية الخارجية - حقوق النشر محفوظة للناشر - الطبعة الاولى ٢٠٠١م

١٤)نذير الزيات - فن الخزف - دار الراتب الجامعية - بيروت لبنان - حقوق الطبع والنشر والاقتباس محفوظة

المراجع العربية المترجمة

١٥) ارنست كونل - الفن الاسلامى - ترجمة د. احمد موسى - دار صادر بيروت لبنان ١٩٦٦م

١٦) جان سوفاجيه كلود كاين - مصادر دراسة التاريخ الاسلامى - ترجمة د. عبدالستار حلوجى - د. عبدالوهاب علوب - المجلس الاعلى للثقافة ١٩٩٨م

١٧) تأليف: جورج مارسية - الفن الاسلامى - ترجمة د. عفيف بهنسى - مراجعة عدنان البنى - منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومى -دمشق - ١٩٦٨م

١٨) اشراف: روبير مانتران - تاريخ الدولة العثمانية - ترجمة : بشير السباعى - الجزء الثانى - الطبعة الاولى - القاهرة - ١٩٩٣م

المراجع الاجنبية

1) Alpay Pasinli And Saliha Balaman - Turkish Tiles and ceramics Cinili Kosk Istanbul archaeological museums – Printed in Turkey – 1991

2) Barbara Brend - Islamic Art - british museum press Publications – Ltd. Printed in singapore – 1991

3) Carel j. Dury - Art of Islam – New york – printied in west Germany – 1970

4) Edda Renker Weissenbecher – Iznik Tiles in Istanbul – Published by Edda Renker Weissenbacher – 2004

5) Ernst J.Grube – The world of Islam land marks of the world's Art - Published by Paul Hamlyn Limited – London – 1966

6) Fatih Cimok – Rustem Pasa Tiles - archives of a Turizm Yayinlari – 2004

7) Geza Fehervari – Pottery of the Islamic World – in The Tareqrajab museum – printed in the state of Kuwait – Publish ed by Tareqrajab museum - 1998

8) Hugo and Marjorie Munsterbery – World ceramics From Prehistoric to modern Times- Published by the Penguin Group – 1998

9) Ilhan Aksit – Topkapi Palace - Published adistributed by: Aksit Kultur ve Turzim Yayincilik – printed in Turkey - Efor Matbacilik Ltd . Sti – 2002

10) Dr.Inci A. Birol and Prof. Dr. Cicek Derman - Turk Tezyini Sanatlarinda Motifler - Kubbealti Nesriyati – 2004

11) Maria Queiroz ribeiro – Iznik pottery - museu Calouste Gulben Kian – Lisbon – 1995

12) Prof. Dr.Oktay Aslanapa – Turkish Tile and ceramic Art - Printing Cali Grafik – Sinan Gozen – Istanbul – 1999

13) Reha Gunay – Sinan The Architect and worlds - Translated by Ali Ottoman – Yapi Endustri Merkezi Yayinlari – Printed by: Guzel Sanatlar Matbaasi A.S. Istanbul – 1998

14) Robet Charleston – world ceramics - by the Hamlyn Publishing Group Limited – Printed in Yugoslavia – 1990

ملخص الرسالة

ان لدراسة تاريخ تركيا أهمية خاصة وذلك لأن المصادر الاولي لهذا التاريخ لم تكتب باللغة التركية فإن تاريخ الترك المقيمين في شرق اسيا وخاصة فى منغوليا انما تعرف من المصادر الصينية اما الترك الذين هاجروا الى الجزء الغربى من اسيا الوسطى وتاثروا بالحضارة الاسلامية فان تاريخهم يعرف من المصادر العربية والفارسية.

وقد اتسعت الحدود التركية من حدود الصين الى ايران وبيزنطة "اسطنبول" حاليا فاقاموا لأنفسهم دولة فى القرن السادس الميلادى وتعد مدينة "اورخون" من اقدم المدن التى بها اثار تركية ترجع الى القرن السادس الميلادى ومن اهم انجازات الاتراك هو العمل على توسيع حدودهم والتى بدأت كإمارة تركية صغيرة بالقرب من مدينة "بورصة" على الحدود الشمالية الغربية.

وقد اصبح عثمان بك الذى سميت الامبراطورية العثمانية باسمه واليا فى عام ١٢٨١ م واسس عهدا استمر لأكثر من ستة قرون وبدأ عهد تاريخيا فى عام ١٤٥٣م ، بفتح القسطنطينية (اسطنبول حاليا) على يد محمد الفاتح ١٤٥١ م - ١٤٨١ م واعادة تسميتها لتصبح "اسطنبول" واعلانها عاصمة لإمبراطوريته وكان عهد السلطان سليم الاول ١٥١٢ م - ١٥٢٠ م مقدمة للعصر الذهبى فى الامبراطورية العثمانية.

وقد كان لهذا العهد اثرة، فقد تم تشييد المئات من الجوامع والجسور والقصور والمدارس والاشغال العامة وامتزجت العمارة بالفنون الزخرفية الممثلة فى اعمال النحت على الحجارة والخشب والنوافذ الزجاجية الممثلة فى اعمال ازجحاج المعشق بالجص والمتعدد الالوان والتطعيم بالآلي الكبيرة......... وغيرها من الحرف الفنية التى اشتهر بها العصر العثمانى ومن اهم تقنياته التصوير الجدارى ارتباطا بالعمارة البلاطات الخزفية.

وقد حدث تطور فى صناعة البلاطات الخزفية فى العصر السابق للعصر العثمانى وبلغ هذا الفن ذروته خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين فى مدينة "ازنيق" ومدينة "كوتاهية".

ويشكل الخزف العثمانى مدرسة متميزة ومرموقة فى العالم الاسلامى وامتدت ايضا الى اوروبا ، وقد تميزت اعمال البلاطات الخزفية بتركيا بطابع خاص فى العصر العثمانى وترجع جذوره الى الاولى الى سلاجقة الاناضول وقد حدث تطور عظيم لصناعته فى القرن الثالث عشر الميلادى واصبحت من ابدع فنون الترك ببلاد الاناضول وظهرت الاعمال الخزفية مرتبطة بالعمارة لتدل على ثراء وافر فى مجال التصميم ونضج فى التقنية.

حيث نجد ان تقنيات البلاطات الخزفية بأحجامها المختلفة والمتنوعة تغطى مساحات كبيرة داخل المبانى العثمانية بتركيا ممثلة على الجدران والقباب والعقود والحنايا والدخلات فى الجدران والمحاريب وغيرها.

وقد تميزت تقنية البلاطات الخزفية بأسلوبين الاول وهو اسلوب الرسم باستخدام الزخارف الكتابية لأيات من القرآن الكريم وجدت بداخل وبخارج الكثير من الجوامع العثمانية باساليب متعددة وايضا بحجرات قصر طوب قابى سراى "باسطنبول" وغيرها من المنشأت المدنية وايضا الرسوم النباتية التى احتلت الصدارة فى زخارف البلاطات الخزفية بتركيا فى العصر العثمانى فقد رسمت بأسلوب محاكى للطبيعة وفى بعض الاحيان باسلوب مبسط ،اما الرسوم التى اشتملت على طيور وحيوانات فقد ندر استخدامها على البلاطات الخزفية بتركيا فى العصر العثمانى ولكننا من الممكن ان نراها على الانية الخزفية.

اما الاسلوب الثانى بدون زخارف وتم استخدام اللون الواحد فى العمائر العثمانية بتركيا فى القرن الثامن الهجرى (١٤ م) وعلى سبيل المثال جامع الاخضر فى مدينة "بورصة" ١٤٢١ م ،وتشينيل كوشك "باسطنبول" ١٤٧١ م ، وقد ظهرت مدارس جديدة فى تقنيات البلاطات الخزفية ولها خصائصها الفنية المميزة من حيث الالوان وتقنيات التنفيذ وتقوم دراستى في هذا البحث حول دراسة البلاطات الخزفية في تركيا من القرن (١٤م - ١٩م)،والتعرف علي طرق وتقنيات تكنولوجيا التصنيع ، حيث تناولت في الباب الاول موجز تاريخي عن العصر العثماني بتركيا ،وكيف اثرت الحضارات الاخري والفكر الاسلامي علي التصوير الجداري في العصر العثماني والمتمثل في البلاطات الخزفية التي كسيت العمارة العثمانية بها من داخل المبني اكثربكثير من خارج المبني موضحة نبذة موجزة عن العمارة في العصر العثماني ،ومدي ارتباط التصوير الجداري بالعمارة العثمانية، والمعالجات الجدارية التشكيلية لعمارة العصر العثماني،وموضوعات التصميم الجداري ، اما الباب الثاني فقد تناولت تقنيات تكنولوجيا البلاطات الخزفية موضحة نبذة تاريخية عن الخزف واهم مراكز الصناعة في العصر العثماني بتركيا، والخامات المستخدمة في تصنيع الخزف وتقنياتها من حيث طريقة الصناعة ودرجات الالوان المستخدمة فيها ولتكلمة هذة الدارسة فقد قمت بتحليل ميداني وتاريخي بزيارة تركيا ولمدن عديدة بها ومن اهمها" اسطنبول" و"كوتاهية"و"ادرنة" وذلك لزيارة العديد من المنشات التاريخية العثمانية التي ازدخرت بالبلاطات الخزفية وذلك لمعرفة طرق توظيف هذة البلاطات الخزفية في اعمال التصوير الجداري ، موضحة ذلك بالصور الفوتوغرافية الخاصة بهذة المنشات ، اما الباب الثالث فقد قمت باستلهام تكوينات جديدة وحديثة لهذه العناصر الزخرفية وذلك بعمل تصميمات غير تقليدية وبمعالجات حديدة من حيث توزيع العنصر فى المساحة ومن حيث معالجة الخلفيات الفنية ومن حيث اللون مستخدمة التقنية التقليدية فى استخدام الاكاسيد ومراحل الصناعة القديمة لهذه البلاطات الخزفية.

ومن خلال دراستى الميدانية بتركيا فقد لوحظ ان لكل منشأ اسلوب فى الاداء من حيث التصميم ومن حيث تكسية البلاطات الخزفية به وهذا الثراء والتنوع الكبير للعناصر الزخرفية النباتية التى تميزت بها البلاطات الخزفية بتركيا فى العصر العثمانى كان له اكبر الاثر فى استلهام تجربتى بهذا الشكل الجديد والحديث من حيث المعالجات التشكيلية ايضا محاولا منى التعرف على فنون الشعوب الاخرى وتقنيات واساليب التنفيذ والاستفادة منها واحياؤها واستخدامها بالنسبة للدارسين والباحثين فى مجال التصوير الجدارى والتعرف على القيم التشكيلية والحلول الجدارية التى نفذ بها هذه الاعمال.

قائمة الصور التوضيحية

الفهرس

arranged in new innovative ornamental structures that were not familiar before. It is worth mentioning that the ornaments of the glazed tiles which adorned buildings in Istanbul in the 10th Century A.H/ 16th A. D included 276 distinctive and different shapes for the flower of the anemone (windflower) . At times, the floral ornaments were drawn in a simplified style. As for the drawings which included birds and animals, they were rarely used on the glazed tiles in the Othman age in Turkey. However, it is possible to encounter them on glazed pots. As for the second style without ornaments, a single colour was used in the Othman buildings in Turkey in the 8th century A.H/ 14th Century A.D for example, El-Gameaa El-Akhdar in Bursa 1421 A.D and Çinili Köşk in Istanbul 1471 A. D. new schools appeared in the techniques of glazed tiles and they had their distinguished artistic characteristics in terms of colours and the execution techniques.

My study in this research is based on studying the glazed tiles in Turkey from 14th Century A.D – 19th Century A.D and identifying the methods and the technological techniques of manufacture. I have discussed in the first section a historical synopsis on the Othman Age in Turkey and how the other civilizations and cultures and Islamic thought affected mural painting in the Othman Age as represented in the glazed tiles which covered the inside of the Othman building more than the outside. I explained this by a brief précis about architecture in the Othman Age and the extent of mural painting association to Othman architecture and the formative mural approaches of the architecture of the Othman Age and the topics of mural painting. As for the second section, I discussed the techniques and technologies of glazed tiles providing a historical synopsis about ceramics and the most important industry centers in the Othman Age in Turkey and the materials used in the manufacture of ceramics and their techniques in terms of the method of manufacture and degrees of the colours used in them. In order to continue this study, I conducted a historical field analysis by visiting
turkey and several cities in it such as Istanbul, Kütahya and Edirne in order to visit
many Othman historical establishments which abounded in glazed tiles to know the methods of employing these glazed tiles in mural painting works. I have illustrated by these establishments own photographs. As for the third section, I have meditated in the factors which formed the artistic Othman style and were associated with the art of Othman glazed tiles in Turkey. I discovered that these units which form this style follow fixed regulations as well as models of varied floral units. However, they are governed by rhythms as well as colours and stable visual features which gave these features the Othman character as reflected by these Othman glazed tiles. It is considered among the traditional ceramics arts in Turkey.

I have conducted many researches about the reformulation of painting structure reflected by these tiles. I categorized floral ornaments into similar groups and made several attempts in their reformulation in terms of the visual aspect concerning proportions, closeness and alienation from the traditional design structures reflected by the designs of this art. During this, styles of these groups were combined together in new design forms while discovering new backgrounds which are borrowed as well from the Othman designs with their rhythms and varied elements. Regarding the colour, I employed the traditional technique in using oxides and the stages of ancient method of manufacture for these tiles.

Through my field study in Turkey, it was noted that each establishment has a style of performance in terms of design and adaptation, This richness and great variation of floral ornamental elements which distinguished the glazed tiles in Turkey in the Othman Age had the greatest effect on my inspiring my own experience in this new and modern form too attempting to become familiar with the arts of other nations and the techniques and methods of execution and reviving them again and employing them by students and researchers in the field of mural painting and identifying the formative values and mural painting solutions by which these works were executed.

Summary of the Research

Studying the history of Turkey has a particular significance since the first sources of this history were not written in Turkish. Therefore, the history of the Turks living in the East of Asia especially in Magnolia, were learnt rather from Chinese sources. As for the Turks who immigrated to the western part of Middle Asia and were affected by Islamic civilization, their history is known from Arab and Persian sources.

The Turkish borders from China to Iran and Byzantium "Istanbul at present". They established a country fro themselves in 6th Century A.D. Orkhoun city is considered among the oldest cities which contain Turkish monuments dating to 6th century A.D. the most important achievement of Turks is their expansion of their borders which started as a small Turkish county near " Bursa" city on the western northern borders. Othman Bek after whom the Othman Empire was named became a ruler in 1281 A.D. he founded a reign that continued for more than six centuries and started a historical age in 1453 A.D. by the conquest of Constantine (Istanbul) by Mohamed the Conqueror (1451 A.D – 1481 A.D) and renaming it Istanbul and announcing it as a capital of his empire. The age of Sultan Selim I (1512- 1520 A.D) is considered as an introduction to the golden age of the Othman empire for this age had its own particular influence. Hundreds of mosques, bridges, palaces, schools, and public works were built. Architecture was combined with ornamental arts represented in sculpture works on stone, wood and glass windows represented in glass works of multiple colours and ornamented with large pearls and others of artistic crafts which were known of Othman Age. Among its most important techniques of the mural painting associated with architecture are glazed tiles.

A development occurred in the manufacture of glazed tiles in the former age of the Othman age. This art reached its epitome during the15th and 16th centuries in the city of Iznik and Kütahya. Othman ceramics forms a distinguished and remarkable school in the Islamic world. It extended as well to Europe as the pottery science among the most refined applied arts in the life of man as man managed throughout history to express his needs and shows its components as it has a profound link and association to his life.

Glazed tiles in turkey were distinguished with a particular character during the Othman Age as they were characterized with fine handmade, beautiful ornaments and colours. However, this rank acquired by the Othman ceramics was not accidental. Rather, it was acquired due to several factors. Some of these were geographical and caused by the soil of regions which provided layers, good colours and pure glassy paints free of debris and scrap. Some were caused by the stability of the political situation in the countries and the revival of the economic states. This helped the Othman rulers to encourage art and artists and sponsoring those including potters. As a result, these potters exerted all their efforts in order to learn and experiment to obtain the best techniques. Othman Turks had a school of making ceramic pots and glazed tiles which were used in ornamenting their architectures starting from the (8th Century A.H / 14th Century A.D) till the end of the 12th century A.H/ 18th Century A.D). What helped on the study of the ceramics of the Othman Age is the fact that it still coats the walls of mosques, palaces, schools and baths and naturally the history of establishing these buildings is known.

Forms and sizes of glazed tiles were varied during the Othman Age in Turkey. The technique of glazed tiles was distinguished in the Othman Age by two styles. The First was the painting style using writing ornaments of verses of Holy Koran which were found in and outside many Othman mosques in Turkey of different multiple styles in addition to the rooms of Topkapi Saray Palace in Istanbul and other civil establishments such as Çinili Köşk. This is in addition to floral drawings which come to the front of the ornaments of glazed tiles in Turkey during the Othman Age. They were painted in a style imitating nature and at the same time you found them

English Summary

Advisors' Committee :

Prof. Dr. Abd El-Salam Eid Eid

Professor in department of painting in the faculty of Fine Arts - University of Alexandria (Supervisor & Referee)

Prof. Dr. Naima Hidar El-Shesheeny

Professor in department of painting in the Faculty of Fine Arts - University of Alexandria (Supervisor & Member)

The Glazed Tiles on the Mural Painting in Turkey from the 14th - 19th Century And Its Effect on the Contemporary Mural Painting

Presented by

Nermin Mahmoud Mohamed Go ma ah

for the Degree

Of

Doctor of fine Arts

In

Mural Painting

Examiners committee: **Approved**

Prof. Dr. Abd El-Salam Eid Eid

Professor in department of painting in the faculty of Fine Arts

- University of Alexandria (Supervisor & Referee)

Prof. Dr. Nainia Hidar El-Shesheeny

Professor in Depatment of painting in the Faculty of Fine Arts

- University of Alexandria (Supervisor & Member)

Prof. Dr. Ahmed Nabil Soliman

Professor in Department of painting in the Faculty of Fine Arts

- University of Helwan (Member)

Prof. Dr. Mohamed Shaker Abd El-Khalek

Professor & Dean in department of Painting in the Faculty of Fine Arts - University of Alexandria (Member)

Date: 3/8/2006

The Glazed Tiles on the Mural Painting in Turkey from the 14^{th} - 19^{1} Century And Its Effect on the Contemporary Mural Painting

A Thesis

Presented to the Graduate School
Faculty of Fine Arts , Alexandria University
In Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree
Of
Doctor of fine Arts
In
Mural Painting

By
Nermin Mahmoud Mohamed Gomaah

Mai 2006